673/55.

1
1955

ИСКУССТВО КИНО

KNIFE

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

С. Герасимов. *Советская кинодраматургия* 3

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Г. Александров. *Традиции классиков и кинокомедия* 32

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Ю. Лукин. *Журбины... которые* Ивановы *и не* Ивановы («Большая семья») 43
А. Караганов. *В поисках решения сложной темы* («Испытание верности») 52
Н. Кладо. *Фильм о подвиге народа* («Герои Шипки») 61

ЗА РУБЕЖОМ

С. Юткевич. *Французские встречи* 72
Г. Рошаль. *В чем сила и слабость индийских фильмов* 88
Р. Кришен. *Кинематография в Индии* 92
Ж. Садуль. *Развитие прогрессивного киноискусства Японии* . . . 96
VIII конгресс Международной ассоциации научных фильмов в Риме 106

ХРОНИКА

Сценарные отделы киностудий в новом году
В. Дулгеров. За широкий охват жизненного материала. **К. Парамонова.** В свете новых задач. **С. Бабин.** Большие и реальные планы. **В. Беляев.** Полнее отображать жизнь нашего народа 107
Н. Родионов. III Всесоюзный семинар по кинодраматургии. ☆ «Мероприятие» состоялось. ☆ Фестиваль польских фильмов . . . 116

Новые фильмы 126

На обложке — кадр из фильма «Испытание верности».

На вкладках — кадры из фильмов «Большая семья», «Испытание верности», «Герои Шипки».

1 ЯНВАРЬ 1955

Государственное издательство «Искусство»

Москва

С. ГЕРАСИМОВ
Народный артист СССР

СОВЕТСКАЯ КИНОДРАМАТУРГИЯ

(СОДОКЛАД НА ВТОРОМ ВСЕСОЮЗНОМ СЪЕЗДЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ)

Советское киноискусство переживает сейчас очень важный и интересный период своего развития — нам предстоит довести выпуск художественных кинофильмов до ста—ста пятидесяти в год.

Такой резкий количественный рост производства кинокартин диктуется задачами коммунистического воспитания народа, возросшими культурными требованиями зрителей и, наконец, той ролью, которую выполняет наша советская культура в лагере мира и демократии.

Киноискусство неотделимо от литературы, развитие его за двадцать лет, прошедшие между Первым и Вторым съездами советских писателей, теснейшим образом связано с развитием советской литературы.

Коммунистическая партия, руководствуясь указаниями Ленина, что кино для нас — самое важное из искусств, всегда внимательно следила за его развитием, помогала ему преодолевать трудности, изживать ошибки. В борьбе с пережитками буржуазной культуры — формализмом, эстетством, натурализмом и безидейным трюкачеством, руководствуясь указаниями партии, советское киноискусство поднималось вместе со всей Советской страной, вместе со всей ее культурой и за последние двадцать лет достигло значительных успехов.

Едва ли следует сейчас перечислять все фильмы, созданные за эти годы, которые запомнил и полюбил наш советский зритель. Я позволю себе остановиться только на наиболее выдающихся произведениях, которые знаменуют в киноискусстве победу метода социалистического реализма, провозглашенного с трибуны Первого съезда.

Не без основания мы до сих пор считаем крупнейшим достижением советской кинематографии фильм «Чапаев», поставленный режиссерами Васильевыми по одноименному роману Дмитрия Фурманова. То обстоятельство, что в основе этого замечательного произведения — повесть писателя-революционера, говорит само за себя.

Однако неверно было бы рассматривать фильм «Чапаев» просто как удачное перенесение на экран повести Фурманова — созданием кинофильма «Чапаев» советское киноискусство заложило основы особых, специфических отношений между литературой и кино.

Воспитанные революцией, талантливые советские режиссеры братья Васильевы увидели в повести «Чапаев» ту правду революционной борьбы, которая составляла содержание жизни и творчества Фурманова, а еще

ранее — содержание жизни и революционной деятельности героя повести самого Чапаева. Они не ограничили себя передачей сюжета и воспроизведением образов повести. В своей работе над «Чапаевым» они творчески раскрыли свое боевое, революционное отношение к жизни и к искусству. Именно поэтому им удалось передать действительное содержание повести, поэтому уже фильм обладал ясной, реалистической формой, где все эпизоды проникнуты мужественной простотой, партийностью, принципиальностью и одновременно оптимистическим юмором и боевой страстностью.

Весь фильм пронизан любовью к тому новому, что рождалось в эти пламенные годы нашей жизни,— именно поэтому и родился фильм неувядаемой славы, получивший всенародное признание не только в нашей стране, но и далеко за ее рубежами, фильм, столь же неотделимый от имени Фурманова, сколько от имени Васильевых и артиста Б. Бабочкина, создавшего образ Чапаева.

Однако не следует забывать, что этот замечательный успех советского киноискусства был подготовлен целым рядом реалистических произведений, среди которых наиболее значительное место занимает фильм Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный». Этот фильм по-новаторски смело поставил важнейшие вопросы современности, показал, как в обостренной классовой борьбе рождалось новое, социалистическое отношение к труду. Этот фильм выдвигал на первый план человека — творца, созидателя, героя новой, социалистической эпохи. «Чапаев» стал своеобразным итогом всего предшествующего пути советского киноискусства и вместе с тем как бы маяком, указывающим путь к новым победам.

Вслед за «Чапаевым» появился целый ряд превосходных картин. Зритель помнит и любит фильм «Депутат Балтики», созданный по сценарию писателей Л. Рахманова и Д. Дэля режиссерами И. Хейфицем и А. Зархи, живо и убедительно раскрывающий процесс прихода к революции лучших представителей старой интеллигенции; картину Ф. Эрмлера «Великий гражданин», сделанную по сценарию, написанному им же совместно с кинодраматургами М. Большинцовым и М. Блейманом.

В собирательном образе большевика Шахова авторам удалось раскрыть целый мир, заключенный в этой могучей творческой натуре, его неуклонную волю коммуниста-организатора к победе революционного строя, мужество и принципиальность в борьбе с врагами народа, его глубокую веру в победу коммунизма.

Все мы помним и любим «Трилогию о Максиме», созданную режиссерами Г. Козинцевым и Л. Трауберго́м, где впервые киноискусство в живых народных образах раскрыло борьбу Коммунистической партии в период подготовки и свершения Великой Октябрьской социалистической революции. Особой заслугой этого фильма нужно считать центральный образ Максима — рядового большевика, простой и правдивый образ русского рабочего, прошедшего всю школу революционного самосознания на заводе, в тюрьме, в ссылке, ни на минуту не растерявшего при этом своего великого оптимизма, веры в силу рабочего класса, в победу революции. И поэтому когда в последнем фильме трилогии — «Выборгская сторона» — Октябрьская революция свершается, мы воспринимаем ее как величайшую награду за весь тот беззаветный труд, за всю ту героическую борьбу, которую провел во имя осуществления социалистической революции русский рабочий класс.

Великая Октябрьская революция вдохновила и продолжает вдохновлять мастеров советского кино на наиболее значительные произведения.

Одновременно с «Трилогией о Максиме», то есть во второй половине тридцатых годов, появляются такие картины, посвященные истории пар-

тии, гражданской войне и строительству Советского государства, как «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана, «Щорс» А. Довженко, «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» А. Каплера и М. Ромма. Создание этих картин наглядно свидетельствует о зрелости, которой к тому времени достигло советское киноискусство. Созданные более полутора десятков лет тому назад, картины эти до сих пор не сходят с экранов, продолжая служить коммунистическому воспитанию новых поколений зрителей.

Наряду с этими крупнейшими произведениями, определившими весь путь развития боевого революционного киноискусства, советской кинематографией был выпущен ряд значительных картин, разнообразных по своим темам и жанрам. Это исторические фильмы «Петр I», «Александр Невский», «Суворов», «Богдан Хмельницкий»; историко-революционные фильмы «Человек с ружьем», «Последний маскарад», «Поколение победителей», «Яков Свердлов», «Последняя ночь», «Подруги», «Арсен», «Первый взвод».

В эти же годы по-своему интересно были решены задачи биографического жанра в широко известных фильмах, посвященных жизни Горького, жизни великого советского летчика — Валерия Чкалова.

Советский человек, самоотверженный борец за коммунизм, был показан в труде и личной жизни в таких картинах, как «Член правительства», «Партийный билет», «Летчики», «Тринадцать».

При всем тематическом и жанровом разнообразии лучшие картины этого периода отличало стремление драматургов и режиссеров как можно более глубоко проникнуть в духовный мир советского человека, как можно более полно раскрыть все богатство и многообразие характеров. Все эти фильмы о нашей современности отмечены партийным, страстным отношением к жизни и к самому искусству как средству борьбы за коммунизм. Жизнь предстает в них в своем революционном развитии, отметая старое, отживающее, утверждая новое, передовое.

Обратившись к классическому литературному наследству, киноискусство за эти годы создало немало интересных экранизаций. До сих пор не сходят с экрана фильмы «Бесприданница», «Гроза», «Иудушка Головлев». В эти же годы были созданы и лучшие комедийные картины — «Цирк», «Волга-Волга», «Трактористы», «Антон Иванович сердится», «Музыкальная история».

Достоинством этих комедийных картин является прежде всего их разнообразие. Если фильмы Е. Помещикова и И. Пырьева «Трактористы», «Богатая невеста» положили начало целой серии музыкальных комедий с самым широким использованием народной песни и танца, то в таких картинах, как «Антон Иванович сердится» и «Музыкальная история», писатели Е. Петров и Г. Мунблит умело использовали комедийные положения, словесную шутку. Основной их интонацией явился сочувственный юмор в отношении нашего молодого героя, ироническая усмешка по отношению к пережиткам старого в сознании наших людей.

И все же наибольшим успехом у зрителей пользовался фильм «Волга-Волга» режиссера Г. Александрова, поставленный им по сценарию Н. Эрдмана и М. Вольпина. Это объясняется тем, что в «Волге-Волге» наряду с утверждением веселого, жизнерадостного характера советского человека авторы, с хорошим пониманием сатирической формы, сумели показать самодовольного глупца и бюрократа Бывалова, ставшего нарицательным для обозначения зазнавшихся болтунов и бездельников.

Этот точный сатирический адрес определил весомость всего фильма.

Были значительные удачи также и в очень важном жанре детского фильма. Кинокартину «Белеет парус одинокий», поставленную режиссе-

ром В. Легошиным по известной повести В. Катаева, отличала та же умная сердечность, с которой писатель сумел рассказать в своей книге о революционных событиях 1905 года и о том, как отразились эти события на формировании и закалке поколения, которому предстояло участвовать в осуществлении Великой Октябрьской революции.

Интересными и содержательными картинами для детей явились также фильмы «Тимур и его команда» по А. Гайдару и «Подкидыш» по сценарию А. Барто.

Были сделаны попытки создания приключенческих и научно-фантастических картин. Однако таких картин было создано мало, а те, что были сделаны, не отличались ни богатством вымысла, ни тщательностью постановки. Справедливость требует сказать, что этот любимый молодежью жанр так и не получил у нас в предвоенные годы широкого развития.

Значительный успех советского киноискусства характеризовался и развитием художественной кинематографии в братских республиках. Примером мастерства драматургов и режиссеров братских республик явились такие фильмы, как «Щорс», «Пепо», «Последний маскарад», «Богдан Хмельницкий», а в более поздние годы — «Алишер Навои».

Появление на экране «Щорса», этого крупнейшего произведения одного из самых одаренных писателей и режиссеров советской кинематографии — А. Довженко, наиболее наглядно характеризовало тот уровень, на который в то время поднялась многонациональная советская кинематография. Этот фильм посвящен боям Богунской дивизии на украинских фронтах в годы гражданской войны и деятельности революционного полководца Миколы Щорса. Едва ли можно отнести этот фильм к разряду историко-биографических картин, если понимать биографию как описание жизни одного только выдающегося человека. Эта картина решает гораздо более широкие задачи.

В обширных картинах народной жизни автор раскрывает боевой революционных дух украинского народа, беззаветно борющегося за победу советской власти, за торжество коммунистических идей. В этих картинах жизни, пронизанных драматическим пафосом революционных боев и жизнеутверждающим народным юмором, сквозит глубокое знание простого трудового человека, любовь к человеку, вера в его светлое будущее.

Все эти лучшие произведения советского кино обязаны своим появлением не только режиссерскому вдохновению и мастерству, но в равной мере и талантливой работе кинодраматургов. Имена их хорошо известны нашему зрителю и читателю. Это кинодраматурги Е. Габрилович, А. Довженко, Б. Чирсков, К. Виноградская, М. Смирнова, А. Каплер, М. Папава, Г. Гребнер, М. Большинцов, М. Блейман, Е. Помещиков, К. Исаев, А. Спешнев, С. Ермолинский, Н. Эрдман, М. Вольпин, Г. Мдивани, Л. Трауберг, В. Шкловский, Д. Дэль (Л. Любашевский), Л. Малюгин, Н. Рожков и другие.

К этим именам нужно добавить имена прозаиков и драматургов, постоянно работающих в киноискусстве. Это Н. Погодин, К. Симонов, А. Корнейчук, А. Штейн, В. Катаев, В. Василевская, В. Лацис, Л. Рахманов, братья Тур, Ю. Герман, С. Михалков, Л. Кассиль, А. Барто, Ю. Балтушис, А. Якобсон.

Значительный вклад внесли в развитие киноискусства такие писатели, как Алексей Толстой, Всеволод Вишневский, Петр Павленко, Борис Горбатов и Евгений Петров.

Деятельное творческое участие всех этих писателей в становлении и развитии советского киноискусства в большой степени определило тот творческий уровень, которого достигло наше кино, вместе с литературой

и другими искусствами решительно вставшее в эти годы на путь социалистического реализма.

Разумеется, что этот сложный процесс не проходил гладко и просто. Еще к Первому съезду писателей советская кинематография, завоевавшая уже немало успехов на пути своего развития, знала также и немалые срывы.

Киноискусство заслуженно гордилось такими фильмами, как «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, победоносно обошедшими весь мир и утвердившими славу советского боевого революционного искусства, как фильмы Вс. Пудовкина «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана».

И знаменательно, что начало победы социалистического реализма в кино было положено появлением фильма «Мать», созданного на основе великого произведения литературы — одноименной повести Горького.

Немалое значение для утверждения реалистического направления в киноискусстве сыграли первые звуковые фильмы — «Путевка в жизнь», «Окраина» и уже упомянутый «Встречный».

Нельзя забывать, что эти первые победы советского киноискусства давались в жестокой борьбе с буржуазными формалистическими влияниями, стремившимися утвердить в кино теорию «искусства для искусства», бездумную эксцентриаду и подмену образного воплощения действительности так называемым «монтажем аттракционов».

Примером такой идейно-художественной ошибки, допущенной одним из крупнейших советских режиссеров, являются две картины Эйзенштейна — «Октябрь» и «Старое и новое». Ошибка этого талантливого художника заключалась в том, что он пытался решить сложнейшую идейно-художественную задачу отображения подготовки и осуществления Октябрьского восстания в фильме «Октябрь» и такого величайшего экономического и политического преобразования, каким явилась коллективизация сельского хозяйства, в «Старом и новом» чисто внешними приемами. Наиболее гуманные и человечные события истории были решены художником по неким абстрактным законам. Не важно, было ли то так называемое «интеллектуальное кино» или «монтаж аттракционов», важно, что события эти, организованные волей человека во имя человеческого счастья, не могли найти в этих фильмах правдивого отражения, так как сам человек, творец революции, остался в этих двух картинах вне внимания автора.

Знаменательно, что в фильме «Октябрь» для исполнения роли Владимира Ильича Ленина был приглашен не актер, а так называемый типаж, то есть натурщик, не подготовленный к самостоятельному художественному творчеству, а имеющий только внешнее сходство с Лениным. Разумеется, что он не мог ни в какой мере раскрыть бесконечно сложный мир революционного сознания и творческой деятельности вождя Великой Октябрьской революции.

Эту неудачу советского киноискусства исправило появление на экранах фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

Однако между этими двумя картинами, посвященными образу великого вождя, и фильмом «Октябрь» лежал значительнейший период развития нашего искусства, всей нашей культуры, полный глубоких переосмыслений, настойчивой политической учебы.

Едва ли следует сейчас подробно анализировать все многочисленные теории и теорийки, которые стояли на пути движения советского киноискусства к социалистическому реализму. Однако нужно сказать, что они не могли бы быть преодолены до конца, если бы партийная критика не вела повседневной углубленной работы по идейному воспитанию творче-

ских кадров киноискусства. И именно потому, что партия терпеливо разъясняла ошибочные тенденции в то время еще молодым, формирующимся художникам советского кино, они сумели освободиться от своих ошибок и заблуждений и вырасти в крупных мастеров, создавших славу советскому киноискусству.

Партия звала художников учиться у жизни, проверять свое творчество жизнью, интересами народа.

В годы обостренной классовой борьбы, в годы закладки фундамента социализма и, наконец, победы социалистического строя на всех участках народного хозяйства и культуры жизнь повседневно являла удивительные примеры могучего подъема материальных и духовных сил советского народа — строителя коммунизма.

Знаменательно, что резкий поворот советского киноискусства к наиболее жизненно важным вопросам действительности определил не только идейный, но и художественный рост советского кино. С необычайной наглядностью и силой раскрылся в этом процессе закон зависимости формы от содержания. Идейная глубина и значительность тематических задач потребовала от мастеров советской кинематографии ясной, реалистической формы, освоения классического наследия, внимательного изучения опыта передовой русской классической и советской литературы, театра, живописи, музыки.

Появление звука в киноискусстве, совпавшее с этим периодом, способствовало уничтожению обособленности киноискусства от других искусств, и прежде всего от литературы и театра.

Все эти сдвиги в развитии советской кинематографии определили ее место в нашей культурной жизни. Кино стало одним из важнейших факторов общественно-политического и эстетического воспитания масс. Сама жизнь подтверждала ленинское определение кино как самого важного из искусств.

Наиболее исчерпывающей проверкой зрелости советского киноискусства явилась постановка в конце тридцатых годов двух фильмов о Ленине. Авторы фильмов сценарист А. Каплер и режиссер М. Ромм и исполнитель роли Ленина артист Борис Щукин создали глубоко реалистические произведения. Используя опыт «Чапаева», «Трилогии о Максиме» и других выдающихся произведений советского киноискусства, авторы фильмов о Ленине осуществили наиболее сложную задачу: зритель увидел на экране живой образ мыслящего, творящего Ленина — великого вождя революции и человека.

Углубленное изучение исторических материалов и знание жизни простого трудового человека помогло авторам показать обстановку подготовки и осуществления Октябрьского восстания в тех простых, но значительных жизненных связях, которые раскрыли зрителю великие цели Октябрьского переворота, его значение для каждого трудящегося.

Важной заслугой сценариста и режиссера явилось также и то, что фильмы опирались на продуманный, тщательно разработанный сюжет, в котором историческая достоверность не подменялась досужим сочинительством. Такая правдивость, граничащая с научной строгостью в познании и раскрытии явлений действительности, стала основным творческим принципом советской кинодраматургии, без которого не мыслится осуществление метода социалистического реализма.

Характерно, что лучшие достижения советской кинематографии находятся в прямой зависимости от верного и неуклонного следования этим принципам, ставшим боевой традицией нашего искусства.

Так, в фильме «Человек с ружьем», поставленном режиссером С. Юткевичем по сценарию писателя Н. Погодина, авторы опять обра-

щаются к теме Великого Октября и образу Ленина, но находят свое сюжетное решение для событий, уже показанных на экране. Историческая достоверность сохраняется авторами с тщательностью и уважением, что не мешает им найти оригинальный аспект для раскрытия образа вождя и революционного народа.

В этой картине Ленин предстает как бы увиденный глазами солдата Шадрина — рядового человека с ружьем,— который ищет свою солдатскую, народную правду и находит ее в революции, в партии, в Ленине.

Это основное качество советской кинематографии — ее правдивость— особенно отчетливо выступает при сличении нашей творческой практики с практикой Голливуда.

Общеизвестно, какой вульгаризации и опошлению подвергаются в изделиях Голливуда факты истории и произведения мировой классики. Здесь достаточно только вспомнить голливудскую экранизацию «Анны Карениной».

По тем же законам лжи, вульгаризации и опошления жизни пишутся там и иные произведения кинодраматургии, особенно в послевоенные годы. Жестокий моральный тупик, в котором оказалось сейчас американское общество, находит свое отражение в потоке картин, посвященных убийствам, растлению, наркомании, патологии во всех ее проявлениях. Голос наиболее прогрессивных драматургов, которых наши зрители знали по лучшим произведениям американского киноискусства в предвоенные годы, сейчас уже совершенно не слышен. Некоторые из них не выдержали и отступили, некоторые просто вынуждены молчать.

Весь этот процесс распада американского киноискусства с большой обличительной силой показан в книге «Кинофильмы в борьбе идей», автором которой явился один из крупнейших американских сценаристов — Джон Говард Лоусон.

Мы знаем, что американское киноискусство, за редкими исключениями, всегда было верным слугой американского капитала, поэтому мы не могли ждать от него правдивого вскрытия тех действительных причин, которые порождают эпидемию самоубийств, сумасшествия, алкоголизма, детской преступности и других уродливых социальных явлений в американском обществе.

То, что все эти явления, попадая на экран, становились предметом своеобразной эстетизации, по-своему закономерно. В процессе распада американского киноискусства поучительна именно органическая неспособность отражать действительную правду жизни. Даже в тех случаях, когда авторы обращаются к жизни обездоленных, их неизбежно ожидает неудача, ибо они создают фильмы до безнадежности мрачные, ошибочно полагая, что демонстрация поголовного распада и маразма представляет собой критику общества. Они не способны понять, что, огульно зачеркивая все живое, передовое, светлое в американском народе, они в конечном счете выступают против правды с неменьшей агрессивностью, чем это делают создатели пошлых обозрений, изображающих американский быт в виде раскрашенных феерий и идиллий.

Эта боязнь правды, или, вернее, отвращение к правде, особенно оскорбительно обнаружилась в суровые годы второй мировой войны, когда американская кинематография нашла возможным выступить с картинами, подобными комедиям шизофреника Дени Кея, напялившего на себя мундир солдата и отправившегося спасать Европу на корабле, доверху набитом полуголыми герлс.

Эта омерзительная стряпня изготавливалась в то время, когда миллионы и миллионы людей, обливаясь кровью, самоотверженно отстаивали будущее человечества.

Сейчас с таким же раболепием перед американской реакцией Голливуд выпускает серию антисоветских фальшивок, или так называемых «научно-фантастических» картин, прославляющих американский техницизм, способный осуществить, по желанию, захват всей планеты или даже ее уничтожение, предварительно переселив всех желающих американцев на другую планету, еще не зараженную коммунизмом.

Когда смотришь эти картины, то с горечью вспоминаешь времена, когда, вопреки хозяевам Голливуда, американские сценаристы и режиссеры создавали картины, подобные «Юности Линкольна» или «Цитадели» по роману Кронина, когда они выдвинули из своих рядов великого сценариста, режиссера и актера Чарли Чаплина, логически ставшего непримиримым врагом Голливуда и вынужденного эмигрировать из Америки.

* * *

В годы Великой Отечественной войны советское киноискусство в тесном содружестве с литературой сумело живо откликнуться на патриотический подъем советского народа выпуском боевых киносборников и полнометражных художественных картин; оно помогало фронту и тылу выковывать победу над гитлеровскими захватчиками.

Особое значение в годы войны приобрело документальное кино.

Фронтовые выпуски, специальные очерки и большие документальные фильмы, отразившие победы Советской Армии на фронтах Отечественной войны, были созданы при самом непосредственном участии писателей, в большинстве своем писателей-фронтовиков. Я имею в виду Б. Агапова, Б. Горбатова, К. Симонова, Л. Соболева, В. Гроссмана, В. Кожевникова, И. Эренбурга.

Фильмы «Разгром немецких войск под Москвой», «Сталинград», «От Вислы до Одера», наконец, «Берлин» смотрелись миллионами зрителей с таким же волнением, как и лучшие художественные картины того времени: «Она защищает Родину», «Зоя», «Секретарь райкома», «Машенька», «Радуга», «Человек № 217», «Парень из нашего города», «Два бойца», «Нашествие».

И опять-таки успех каждой из этих картин был тем более значительным и принципиальным, чем ближе она стояла к простому человеку, его переживаниям в эти суровые годы, к тому подчас молчаливому повседневному мужеству, которое проявляли миллионы мужчин и женщин, в условиях военного быта трудившихся с удвоенным напряжением в тылу и стоявших насмерть на фронтовых рубежах. Чем правдивее раскрывалась в этих картинах действительность войны, тем большей благодарностью отвечал на них зритель.

Характерно, что многие из этих картин наряду со сценами, созданными средствами художественной кинематографии, использовали материалы хроники. И такова была достоверность художественной ткани, что хроника не выделялась, а сливалась в единое целое.

Так сделал фильм «Зоя» писатель и режиссер Л. Арнштам, так использовал проход пленных гитлеровцев через Москву режиссер М. Ромм в картине «Человек № 217».

Однако все эти картины, поставленные непосредственно в годы войны, далеко не исчерпали тему героического подвига советского народа, тему его всемирно-исторической победы.

Послевоенные годы поставили перед советским киноискусством целый ряд новых важных задач: наряду с более подробным отражением героики Великой Отечественной войны надо было отразить тот огромный творческий подъем, с которым приступило наше советское общество к восстановлению и дальнейшему развитию народного хозяйства. Надо было

показать мужественную и последовательную борьбу советских людей за мир, демократию и дружбу народов. Все это определило для киноискусства новый, расширенный круг тем, потребовало от сценаристов и режиссеров еще более углубленного подхода к действительности, дальнейшего совершенствования своего мастерства.

Постановлениями по идеологическим вопросам партия указала путь для решения этих сложных задач. На экране появились новые значительные произведения: «Сельская учительница», «Суд чести», «Встреча на Эльбе», «Русский вопрос», «Сказание о земле сибирской». При всем их жанровом и стилевом разнообразии произведения эти отличались не только художественной зрелостью, но и актуальностью темы.

Однако такие фильмы были немногочисленны. Большинство мастеров обратилось к исторической и биографической тематике. Именно в это время появилась большая серия картин, посвященных жизни великих людей, — полководцев, ученых, композиторов, писателей. Среди этих картин были произведения, отмеченные высоким качеством драматургии, режиссуры и актерского мастерства. Фильмы «Мичурин», «Тарас Шевченко», «Мусоргский» встретили заслуженный успех как у нашего зрителя, так и за рубежом. И все же основной задачей советского киноискусства продолжало оставаться правдивое, углубленное отражение современной действительности — показ советского рядового человека.

Партия прямо указала на ответственную роль нашего искусства в деле коммунистического воспитания молодежи.

* * *

Говоря о воспитательной роли киноискусства, нужно думать не только о том, какие образы, характеры, конфликты выдвигаются на первый план, какими средствами художники кино стремятся донести до сознания зрителя особые черты, отличающие советского человека — строителя коммунизма.

Определяя качества, характеризующие передового советского человека, мы перечисляем такие черты, как преданность идее, мужество, прямота, способность подчинить личные интересы общественным, цельность в дружбе и любви, стойкость в борьбе, способность к критическому анализу явлений жизни и способность творчески осмысливать эти явления, то есть все те свойства, которые отличают бойца-революционера от мещанина и обывателя.

Все эти свойства бесспорно присутствуют в каждом образе, так или иначе оставившем свой след в сознании нашего зрителя, повлиявшем на формирование его взглядов и убеждений. Однако, анализируя силу воздействия на зрителей таких образов, как Чапаев и Фурманов, Давыдов и Нагульнов, Павел Корчагин, Левинсон, молодогвардейцы, Шахов из «Великого гражданина», Александра Соколова из «Члена правительства», Максим, видишь, что всех их роднит одна важнейшая особенность: сила их воздействия на сознание и чувства читателя и зрителя складывается не в порядке дидактического подчеркивания всех этих действительно присущих им качеств, а в результате того, что каждый из этих людей, героев нашего времени, проживает свою сложную, часто противоречивую жизнь, художественно опосредствованную автором, во всей логической последовательности ее развития.

Преимущество этих образов именно в том, что положительные качества их не лежат на поверхности, а могут быть выделены только при последующем анализе; воспитательная сила этих образов более всего раскрывается в непосредственном воздействии на сознание зрителя. Зритель воспринимает поучительный пример этих героев именно вследствие их

цельности, отчего рациональная оценка как бы уступает место непосредственному чувственному их восприятию.

Между тем при последовательном анализе мыслей и поступков каждого из этих простых людей, мы открываем то высокое героическое начало, которое помогает им бороться с возникающими в жизни трудностями, вместе с обществом одолевать эти трудности, постоянно накапливая революционный опыт, двигаться вперед.

Другой особенностью всех этих характеров является способность к самостоятельному творческому мышлению. Все эти люди — прежде всего умные люди. Природный ум их развивается и обогащается в результате познания закономерностей общественной жизни. Они способны не только замечать отдельные противоречия действительности, но, понимая закономерности их появления, активно вторгаться в жизнь, активно изменять ее в интересах общества. Эта основная черта передового советского человека живо отражена во всех наиболее значительных произведениях нашей кинодраматургии.

Здесь уместно вспомнить сценарий Катерины Виноградской «Член правительства». Написан он в 1938 году, поставлен фильм в 1939 году Таким образом, нас отделяет от этой картины пятнадцать лет, насыщенных событиями огромного значения. Между тем фильм смотрится с живым волнением миллионами зрителей и по сей день. В чем же основа его успеха? Фильм выдержал испытание временем вследствие того, что в нем правдиво раскрыта история жизни простой русской женщины, прошедшей путь от темноты и забитости до утверждения себя высокоодаренной, духовно богатой личностью, равной в коллективе передовых советских людей. История этой жизни, глубоко типичная для миллионов подобных судеб, раскрыта автором с глубоким драматизмом.

Александре Соколовой противостоит многое — и ее слепая любовь к мужу, привычная, веками сложившаяся робость, мешающая поначалу ей, простой деревенской женщине, правильно понять свое место в жизни, самостоятельно решать свою судьбу. С другой стороны, она наделена природным умом, высоким чувством справедливости, которые находят свое естественное выражение в ее стремлении сделать окружающую жизнь чище, лучше, красивее. Она вступает в борьбу с силами, совершенно несоразмерными, на первый взгляд, с ее способностями и возможностями.

Но правда сценария и фильма как раз и заключается в том, что Александра Соколова выступает в этом произведении не как одиночка: в защиту ее интересов, ее правды вокруг нее стеной поднимаются другие люди, которые и составляют суть нашего общества, его совесть, его силу.

В последовательности, с которой Александра Соколова включается в борьбу за правду, нет ни грани риторики. Фильм потому и находит отклик у зрителей, что он отражает интересы рядовых тружеников, для которых советская власть, социализм и коммунизм не есть абстрактное понятие, а есть их личное, кровное дело. Именно органическое понимание своего места в жизни Александры Соколовой приводит в такое раздражение и замешательство чинуш, зарвавшихся администраторов, а иной раз и прямо врагов народа.

Разбирая этот сценарий Катерины Виноградской, недостаточно сказать, что удача его — прежде всего в наличии характера у героини. Дело в том, что характер-то этот — особый характер, выдвинутый самой советской действительностью и представляющий собой образное выражение ее главных движущих сил. Трудно сказать, что́ в раскрытии этого характера главное, что́ второстепенное — отношение ли Александры Соколовой к своей работе, ее ли несгибаемость в политической борьбе с врагами кол-

лективизации, ее ли трудная любовь к мужу, которого она переросла,— здесь все важное, все главное.

И поэтому вещь отмечена той высокой драматичностью, которая рождается полнотой жизни героя; отсюда и народность фильма и его познавательная сила, отсюда и его реалистическая глубина.

Сличая сценарий и фильм «Член правительства» со многими картинами, созданными в последние годы, легко заметить, что наши сценаристы и режиссеры как будто забыли о некоторых обязательных требованиях, которые ставит перед ними метод социалистического реализма. Ведь на самом деле за все эти годы мы не переставали говорить о необходимости показать во весь рост советского человека. И на экранах появились такие картины, как «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Щедрое лето», «Кубанские казаки», «Судьба Марины».

Однако из всех этих сценариев только последний, написанный молодой украинской писательницей Л. Компаниец, по-настоящему глубоко развивает реалистические традиции, отличающие лучшие произведения советского искусства.

Что выделяет этот сценарий среди многих других, претендующих также на проблемность и остроту? Автор взял из жизни те, на первый взгляд очень простые, обыденные столкновения, которые между тем для каждого нашего человека полны значения. Компаниец в таком семейном событии, как разрыв мужа с женой, раскрыла борьбу нового со старым. И опять-таки это было достигнуто стремлением к полноте в раскрытии всех обстоятельств жизни, особенностей характеров, стремлением подслушать живую человеческую интонацию, психологически разобраться во всех сложностях и оттенках человеческого поведения.

Сценарий получился хороший, и все ожидали такой же хорошей картины. К сожалению, этого не получилось: фильм оказался много слабее сценария, хотя и нашел своего признательного зрителя, так как тема осталась для зрителя близкой и важной. Да и живость характеров сценария помогла некоторым исполнителям создать в общем запоминающиеся образы.

То обстоятельство, что для постановки сценария Компаниец не нашлось заинтересованных режиссеров из числа мастеров, также чрезвычайно знаменательно. Как раз в это время мастера были полностью увлечены созданием эпопей по сценариям, имеющим совсем иные художественные задачи. Каковы же были эти задачи и что их породило?

Масштаб событий Великой Отечественной войны, всемирно-историческая победа советского народа над гитлеровскими полчищами, естественно, определили масштаб и творческих задач, вставших перед художниками. Огромный подъем советского народа, приступившего после войны к восстановлению хозяйства, к осуществлению нового пятилетнего плана, успехи, сопутствовавшие этому всенародному подъему уже в самые первые послевоенные годы, — все это подсказывало нашим художникам крупное, масштабное решение в трактовке темы. Другое дело, как эта масштабность была истолкована нашими сценаристами и режиссерами и редакторами во многих произведениях послевоенного периода.

В сценариях этих и в самих фильмах был забыт один простой закон жизни, а вслед за ним и искусства — победа только тогда является действительной победой, когда она достигнута в борьбе. Все эти фильмы стремились отразить победу советского народа, но они не сумели показать самый процесс борьбы за победу, а ограничили себя более или менее помпезным показом результатов. От этой ложно понятой задачи произошли многочисленные ошибки, наиболее отчетливо проявившиеся в обеднении человеческих характеров.

Так, в большинстве картин, посвященных героике Отечественной войны, на первый план выступили батальные панорамы, перенасыщенные пиротехническими эффектами. Эта внешняя масштабность не искупала недостатков в разработке сюжета, характеров героев, во всем образном опосредствовании той конкретной среды, в которой совершали свой подвиг советские люди в эти суровые годы.

То же самое следует сказать и о многих картинах, посвященных послевоенному периоду. Понимая, что в центре любого созидательного процесса остается человек, сценаристы, разумеется, строили свои произведения на человеческих судьбах, но при этом они до такой степени освобождали своих героев от каких бы то ни было противоречий, настолько упрощали те трудности, которые повседневно вставали перед нашим народом в этот трудный и важный период его истории, что при самых лучших намерениях жизнь в этих произведениях представала приукрашенной и, таким образом, искаженной. Подлинная мужественная красота упорного труда людей, одержимых великой целью сотворения новых, еще более совершенных ценностей для блага народа, подменялась парадными банкетами, торжественными речами, свадебными пирами.

Образовался стандарт благополучного решения всех многообразных жизненных конфликтов, что связано с созданием целой теории, выступившей под названием «теории бесконфликтности». «Теория» эта представляет собой в конце концов не что иное, как вульгарную подмену жизни абстрактной схемой.

В киноискусстве при его образной выразительности вульгаризаторские черты этой «теории» проявились с особой наглядностью.

Героическое начало, к которому стремится наше искусство, нашло во многих картинах послевоенного периода упрощенное, схематичное решение. Это столько же относится к показу жизни современных героев, сколько к биографиям великих людей — будь то полководцы, писатели, композиторы или ученые.

Авторы этих произведений не связывали себя обязанностью проследить, в какой исторической конкретности складывалась судьба их героев, какие причины сформировали их характеры именно таким образом, что́ послужило толчком для их раскрытия и проявления, какие препятствия и трудности были ими одолены.

Авторы награждали своих героев чертами исключительности, и потому все трудности формирования героя оставались мнимыми, поскольку с самого начала они были обречены на преодоление,— и зритель угадывал результаты задолго до конца картины.

Образовалась как бы игра в поддавки: трудности сами пододвигали себя для их скорейшего и наилегчайшего преодоления. Причем такими трудностями выступали, как правило, только внешние обстоятельства жизни, внутренний мир оставался совершенно нераскрытым для зрителей. Герой выступал в сценарии и фильме уже настолько сложившимся и завершенным, что прибавить к нему было как бы уже нечего. Иной раз настойчиво хотелось кое-что и убавить.

Для того чтобы еще более подчеркнуть совершенство такого героя, рядом с ним ставился человек не столько простой, сколько обедненный, лишенный, по воле автора, многих необходимых свойств живого человеческого характера. Поэтому столкновения и конфликты, которые происходили между этими противоположностями, носили умозрительный и мнимый характер.

В этом смысле примером может явиться драматический конфликт, положенный в основу романа, а затем и сценария «Кавалер Золотой Звезды». В своем докладе о художественной прозе К. Симонов касался

уже некоторых недочетов разработки образа Сергея Тутаринова. Думается, что и тот личный конфликт, который послужил основной сюжетной пружиной фильма, также несет в себе черты нежизненности, надуманности, хотя на первый взгляд все как будто правильно. Ведь, в конце концов, о чем идет речь?

Тутаринов, до войны рядовой колхозник, разумеется, никогда бы не задумался о том, ровня или не ровня ему любимая девушка из его станицы. Что же произошло с Тутариновым, когда он стал Героем Советского Союза? Перерождение? Что же, возможно и это. Но только тогда авторская позиция в отношении героя должна была бы стать принципиально иной. Мы можем оговориться, что сам Тутаринов никакой версии о неравенстве не выдвигал, что версию эту выдвинули досужие кумушки. Но беда как раз в том, что для такой версии существуют определенные объективные причины, созданные ореолом исключительности, которым автор вольно или невольно наградил Тутаринова.

Война обнаружила множество самоотверженных, мужественных, преданных партии людей, которых народ отметил как героев. Теперь задачей художника должно было явиться проникновение в самую природу этого героизма, обнаружение корневых связей между героем и породившей его средой, а уж никак не противопоставление героя народу при подчеркивании какой-то особой исключительности героя.

Таким образом, на первый план должна была выступить скромность, деловитость, внимание и любовь к своему соотечественнику, простому трудовому человеку, из семьи которого и вышел наш новый герой.

Следует признать, что эти черты не присущи Сергею Тутаринову, каким он предстает в фильме. Конечно, он не совершает никаких антиобщественных поступков, прямо не противопоставляет себя народу, но во всем его поведении немало позы. Надо только различить скромность и позу скромности, внимание к человеку и позу внимания к человеку. Это как будто бы очень тонкие оттенки, но их не следует путать, так как зритель безошибочно разбирается в этих оттенках.

Здесь можно было бы привести значительный, интересно сделанный сценарий Б. Чирскова «Великий перелом». В этом произведении немало интересных образов советских полководцев. Наибольшей удачей его следует считать образ генерала Пантелеева — скромного труженика войны, в чьем характере можно уловить черты, роднящие его со многими предшественниками — полководцами суворовской школы.

Человек, бесконечно близкий к народу, к солдату, он среди гигантских опустошений войны ни на минуту не теряет своей человечности, остается естественным и простым, доступным каждому; он совершает свой героический подвиг без рисовки, естественно и просто, понимая его как суровую необходимость.

В этом образе мы узнаем и нового советского человека, для которого война никогда не была и не может быть самоцелью. Выполняя свой долг гражданина и патриота, Пантелеев остается гуманистом, творцом новой жизни, а не разрушителем ее.

Все эти мысли автор не навязывает зрителям, они приходят сами собой в результате наблюдения за многими и многими деталями поведения генерала Пантелеева, за его мыслями, которые он высказывает друзьям — офицерам и солдатам, за всем сосредоточенным покоем, который не покидает его в самые трудные минуты жизни.

Рядом с этим правдивым образом есть не менее правдивые на первый взгляд образы, заставляющие, однако, задуматься о правомерности их появления в этой реалистической картине. Достаточно вспомнить шофера Минутку.

Рожден ли жизнью этот образ? Да, в жизни попадались такие веселые, бесшабашные, отчаянные ребята. Вероятно, их было много на фронте. Но нельзя забывать, что каждый из них всегда представлял человеческую индивидуальность. И дело художника-реалиста заключалось как раз в том, чтобы под этой поверхностью — бесшабашностью и удальством — раскрыть человеческую натуру, то есть подойти к образу Минутки с той же взыскательностью, с которой художник подошел к образу Пантелеева, не упустить из виду, что ведь оба они — и генерал и солдат— советские люди, имеющие одну и ту же меру человеческого достоинства, одну и ту же любовь к Родине, свои личные связи с жизнью, нисколько не менее глубокие у шофера, чем у генерала.

Я беру этот пример как наметившуюся традицию в изображении генералов и солдат, героев и рядовых людей. Ведь нельзя не согласиться, что для обрисовки характера шофера Минутки Б. Чирскову понадобилось меньше красок, чем для раскрытия характера генерала Пантелеева.

Конечно, в войне, как, впрочем, и в труде, мера ответственности людей различна и в нашем обществе: ответственность за общее дело у генерала больше, чем у офицера; у офицера — больше, чем у солдата; у инженера— больше, чем у простого рабочего; у председателя колхоза — больше, чем у рядового колхозника. Но ведь сумел же Шолохов в первых главах своего военного романа «Они сражались за Родину» поставить в центре повествования образы не генералов, а рядовых солдат, каждый из которых представляет собой глубокую человеческую индивидуальность со своей неповторимой судьбой.

Я обращаюсь к сценарию «Великий перелом» потому, что это — умное, значительное произведение. И то, что в других картинах звучит как результат равнодушия, штампа в работе сценариста и режиссера, здесь воспринимается как принципиальная ошибка талантливого автора.

Этому же вниманию к простому трудовому человеку, который и является подлинным героем нашей жизни, учит нас «Железный поток» Серафимовича, «Разгром» Фадеева, «Как закалялась сталь» Н. Островского, короче, вся традиция боевой революционной литературы, вскормившей нашу боевую советскую кинематографию.

Если обратиться к спору по поводу идеального и жизненного героя с позиций киноискусства, то такие образы, как Максим, Александра Соколова, Шахов, показывают, что близость их к поколению наших читателей и зрителей опирается как раз не на исключительность и идеальность, а на глубокую жизненность их характеров. Учительная же сила их в том, что они действуют в конкретной, сложной обстановке, ни на минуту не теряя своей идейной целеустремленности, своего уважения к народу и своего человеческого достоинства. Наш зритель потому с благодарностью и признательностью запомнил образы этих людей, что услышал от них простые человеческие слова, а не назидательные сентенции, потому что увидел в них не опытно-показательные образцы, а таких же, как он сам, трудовых людей, своих друзей и товарищей по многомиллионному советскому коллективу.

И, вероятно, один из самых больших недостатков наших картин, созданных в последние годы, таких, например, как «Донецкие шахтеры», даже не столько в том, что обстановка жизни горняков Донбасса показана там приукрашенно, что работа шахтеров показана вне реальных трудностей,— ошибка более всего в том, что взаимоотношения людей показаны в этой картине внешне, поверхностно. Этот недостаток особенно выступает в образе секретаря обкома, решенном без серьезной попытки проникнуть в его человеческий характер. Роль эта, украшенная чисто внешней характерностью, представляет собой не больше чем общий знак

руководства, хотя занимает в картине чрезвычайно большое место. Известно, что для более полного раскрытия образа героя существенно показать его не только в общественной, но и в личной жизни. Но здесь возникает вопрос: что же считать его личной жизнью? Если в отличие от его государственных обязанностей личной жизнью можно считать его отношения с женой, с приятелями, что может быть раскрыто только дома, за обеденным столом или на охоте, с выпивкой, рассказами и воспоминаниями, то думается, что это еще очень уклончивое решение серьезнейшей творческой задачи. Неделимость личного и общественного есть все же основной признак характера советского героя.

Мы менее всего не склонны лишать героя личной жизни, но если он способен открывать свою сердечность, свой юмор, свою отзывчивость только в домашней обстановке и совершенно неспособен на все это в обстановке трудовой,— это человек далеко не полноценный и едва ли может послужить примером при всей своей видимой непогрешимости.

Ведь в том-то и сила образов Чапаева, Шахова, Максима, Щорса, что характер их полностью раскрывается в деловом общении с людьми и не требует для этого специальных сцен на предмет «утепления».

Если обратиться к картинам «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Кубанские казаки», в порядке самокритики и к последней моей работе, «Сельский врач», то следует сказать, что в них не раскрыта и тема молодого человека. Едва на экране появляется молодая пара, как зритель справедливо ожидает любви. И эта любовь обязательно возникает в сюжете фильма, но как же бедно и однообразно она раскрывается!

Я не буду отнимать время перечислением бесконечно повторяющихся вариантов одного и того же сюжетного хода с более или менее затянувшимися недоразумениями в отношениях влюбленных. Я хочу только обратить внимание на одну существенную деталь — на разговоры молодых героев.

Если любовь настоящая, серьезная, большая, то влюбленным свойственно доверять друг другу тайну сердца, мысли, говорить о самом секретном, самом важном. Влюбленные непрестанно ссорятся и мирятся, так как характеры их прилаживаются друг к другу.

Все это происходит между миллионами влюбленных и любящих в жизни, и все это еще как следует не показано на экране.

Мы ищем причину своих неудач в том, что любовный конфликт у нас изображается чересчур рационально, что мы производим его непосредственно из трудовых и общественных конфликтов.

Это неверно. Это не мы производим, а жизнь производит, так как советский человек — это прежде всего общественный человек, и все общественные факты имеют непосредственное влияние на его личные взгляды и оценки. Не понять этого значит зачеркнуть важнейшие достижения нашего общественного строя. И, право же, дело не в том, говорят ли влюбленные о своих трудовых неурядицах и достижениях, говорят ли они о будущей своей совместной жизни, о прочитанных книгах, о спектакле, о красоте природы или о доверии друг к другу, клянутся ли в вечной любви или высказывают ревнивые подозрения, но ведь любовь — прежде всего беседа, прежде всего общение человека с человеком. И содержание этой беседы, ее глубина, темперамент раскрывают нам всю перспективу жизни нашей молодежи, открывают нам разнообразие и богатство натур, красоту мечты, волю к грядущим победам. И вот всего этого еще нет в наших картинах.

Наши молодые герои как будто стесняются высказать друг другу свои сокровенные мысли, чаще всего объясняются междометиями, а то и просто глуповатыми шутками.

Мне вспоминается сценарий на любовную тему, не увидевший экрана вследствие своей явной неполноценности, где автор устами одного из героев, советского ученого, высказывает следующую «глубокую» мысль:

— Любовь, которая помогает человеку работать,— это, по-моему, любовь правильная. А любовь, которая отрывает человека от его дела,— это уж не любовь, а черт знает что такое.

Героиня, видимо, не до конца убежденная этой сентенцией, как сказано в сценарии, «падает лицом на край стола и плачет, отчего плечи ее вздрагивают».

Досадно, что процитированные мной строки принадлежат перу талантливого и хорошо известного нам драматурга, давшего театру, скажем, такие произведения, как «Великий государь».

Это тем более досадно потому, что он взялся за важную, нужную тему, посвященную жизни молодежи. Мы еще очень часто забываем, что картины наши призваны учить молодых людей жизни, вырабатывать у них этические и эстетические воззрения, вкус, пробуждать в них любопытство к непрочитанной книге, к невиданной и неузнанной еще красоте природы и искусства, пробуждать фантазию, мечту, учить уважать женщину, быть принципиальным, вежливым и в то же время стойким в борьбе, самоотверженным, смелым и правдивым; они должны учить девушку и юношу различать, где вежливость, а где подхалимство, где прямота, а где грубость, где смелость, а где нахальство. Но эти вопросы мало тревожат нас, когда мы приступаем к своей новой работе. Иной раз мы не находим для них места, а иной раз и обходим их, так как все это хлопотливо, еще никем не начато как следует, еще не имеет примеров, да и не являются ли эти темы необязательными для искусства мелочами, без которых поколение и так вырастет и сформируется.

Между тем та жадность, с которой наши юноши и девушки вновь и вновь возвращаются к лучшим книгам и картинам, посвященным молодежи, показывает, с каким нетерпением ждут они от нас живого человеческого слова по волнующим их вопросам жизни.

Не говоря уже о таких произведениях литературы, как «Молодая гвардия» А. Фадеева и «Как закалялась сталь» Н. Островского, достаточно вспомнить фильм Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Машенька», который восстанавливается каждый год на основных экранах страны и проходит с аншлагами.

Однако такой наглядный показатель зрительских интересов еще мало чему научил нас при составлении тематических и сценарных планов. И только пренебрежением к интересам зрителей можно было объяснить появление на экранах, в прямой ущерб современной теме, целой серии картин историко-биографического жанра.

Кто спорит, что биография каждого великого человека в значительной степени представляет собой пример для молодежи. Но все же примеры эти, отдаленные от нас большим историческим расстоянием, далеко не всегда и не во всем могут найти непосредственный отклик в сознании нашего молодого современника. Повидимому, руководствуясь стремлением сделать каждую биографию во всем и до конца поучительной, авторы совместно с редакторами выработали своеобразную схему, в которую укладывались судьбы самых различных людей нашей истории.

Схема эта, сложившаяся в результате подчеркивания некоторых особенностей биографии, вульгаризировала историческую конкретность, в которой развивалась жизнь того или иного героя.

С точки зрения познавательной, такое произведение также не могло удовлетворить зрителя: схема не раскрывала жизни. Сама жизнь героя оставалась неясной, многие противоречия — нераскрытыми.

Справедливость требует сказать, что среди этих картин были произведения, отмеченные высоким искусством драматургии, режиссуры, а вследствие этого и актерского мастерства. Я подчеркиваю это обстоятельство, так как никакой глубокий актерский успех не может родиться в отрыве от текста и его режиссерской трактовки. Я уже называл фильмы «Мичурин», «Тарас Шевченко», «Мусоргский», которые встретили заслуженный успех у нашего зрителя и за рубежом.

Знаменательно, что, например, в фильме «Тарас Шевченко» более всего удались как раз сцены ссылки Шевченко, где автор с суровой правдивостью, с болью и гневом показал те муки и испытания, через которые прошел великий сын украинского народа. Образная сила, с которой сделаны эти сцены, раскрывает одновременно и палаческую эпоху и величие несгибаемого духа Тараса Шевченко.

Но эти интересные произведения, посвященные биографиям замечательных людей, все же оказались в меньшинстве. В других фильмах авторы, в той или иной мере нарушая законы истории, подчеркнуто сосредоточивали внимание зрителей на показе исторической личности. Культ личности, нашедший свое отражение в таких картинах, не давал возможности зрителю увидеть подлинного творца истории — народ. И советский народ — зритель наших картин — справедливо предъявлял киноискусству счет, желая видеть на экране прежде всего правдивое, углубленное отражение действительности, творцом которой он являлся.

В тех немногочисленных картинах, которые были посвящены современной действительности, наметился стандарт, по которому решались многообразные и сложные проблемы, выдвигаемые жизнью. Сузилось жанровое разнообразие картин, почти совершенно исчезли комедии, приключенческие фильмы, фильмы для детей. Между тем успех таких приключенческих картин, как «Смелые люди» (сценарий М. Вольпина и Н. Эрдмана, постановка К. Юдина), «Подвиг разведчика» (сценарий М. Блеймана, К. Исаева и М. Маклярского, постановка Б. Барнета), или таких комедий, как «Верные друзья» (сценарий А. Галича и К. Исаева, постановка М. Калатозова), показывает, с какой благодарностью откликается зритель на полноценные произведения в этих любимых им жанрах.

К этому времени в кино определилась ошибочная ориентация на выпуск небольшого количества крупных постановочных картин, создание которых могло быть под силу только мастерам. Это привело к тому, что приток творческой молодежи в кинопроизводство, а значит и в кинодраматургию, по сути, совершенно прекратился. Творческие связи между литературой и киноискусством, установившиеся в предвоенные и военные годы, постепенно слабели. Программа выпуска небольшого числа фильмов не требовала от Министерства кинематографии заботы о создании большого количества сценариев — все внимание сосредоточилось на подготовке 5—7 сценариев на исторические темы, которые, как правило, делались ограниченной группой кинодраматургов. Кадры профессионалов-сценаристов, и до того не многочисленные, еще более поредели.

Когда XIX съезд КПСС решительно указал на необходимость выпуска большего количества кинокартин, на необходимость повышения их идейно-художественного качества, бывшее Министерство кинематографии оказалось неподготовленным к решению такой задачи. Ссылаясь на мнимую неспособность писателей обеспечить возросшие требования кинопроизводства нужным количеством сценариев, Министерство кинематографии выдвинуло это как основную причину всех своих затруднений.

Между тем значительные успехи в области художественной прозы в послевоенные годы наглядно показали, какими возможностями располагают наши писатели для серьезной творческой помощи советскому

киноискусству. На самом деле широкому притоку писателей в кинематографию мешали сложившиеся за годы сокращенного выпуска кинокартин неверные традиции внутри сценарных отделов студий и Министерства. Система тематического планирования без учета творческих замыслов писателей, неумение вовлечь писателей в сложный процесс создания художественного кинофильма, ремесленный стандарт, с которым зачастую подходили работники редакционного аппарата к своей работе с авторами,— все это продолжало оставаться тормозом на пути дальнейшего количественного и качественного развития советского кино.

Сценарные организации не сумели до конца разъяснить писателям, что кино при всей своей близости к литературе представляет собой очень сложный вид искусства, выработавшего за годы своего развития целый ряд специфических принципов и положений в области художественного изображения явлений действительности, которые опираются на синтетическую природу киноискусства; что способность кино фиксировать любые явления жизни на пленке с абсолютно документальной точностью и реальностью является его главнейшей особенностью, обусловившей все законы кинематографической композиции, емкость фильма, его, так называемый, монтажный строй; и, наконец, то обстоятельство, что сценарий является своеобразным литературным документом, образно отражающим жанровые и стилевые особенности будущего фильма, когда при чтении его фильм, как бы уже созданный, возникает в сознании читателя.

Все эти, казалось бы, общеизвестные истины все же мало принимались во внимание в творческой практике последних лет. При попустительстве сценарных организаций сценарии писались авторами по принципам театральной драматургии или художественной прозы, затем произвольно перерабатывались режиссерами, что никак не способствовало укреплению творческих связей между литературой и киноискусством.

Не следует снимать вину и с самих писателей. Тот недостаточный интерес, который они проявляли к своеобразию кинодраматургического творчества, приводил к тому, что сценарии в большинстве своем сдавались в сценарные отделы студий в сыром, незавершенном виде. На произведениях этих лежала печать незрелости: схематичность в решении сюжетной задачи, поверхностная разработка характеров, вялость и бесформенность диалога, а иной раз и серьезные идейные просчеты. Все это приводило к тому, что сценарии исправлялись и даже кардинально перерабатывались по многу раз, что не могло не отразиться на целостности замысла и на художественной полноценности сценарной формы.

Это указывает на то, что ни в кинематографических организациях, ни в Союзе писателей еще не сложилось достаточной ясности в отношении зависимости киноискусства от литературы, в отношении той важнейшей роли, которую играет писатель — автор сценария — при всем огромном значении роли режиссера в создании фильма, остающийся все же автором и самого фильма.

Если среди режиссеров и есть люди, одаренные литературными способностями, являющиеся членами ССП, это не может изменить положения в целом. Нельзя считать нормальным, когда режиссеры, не обладающие литературным дарованием, неспособные к самостоятельному написанию сценария, претендуют на соавторство на равных с писателем правах. Режиссер по роду самой своей профессии обязательно вносит авторские элементы в разработку сценария. Эта авторская работа режиссера должна быть надлежащим образом регламентирована и узаконена. Но это не должно приводить к вынужденному соавторству, которое осложняет взаимоотношения между писателями и киноработниками, мешает широкому притоку писателей в кино.

Мне кажется очень важным подчеркнуть это обстоятельство, так как при всех особенностях, присущих киноискусству, о которых я уже говорил, главнейшей основой его остается литература.

Конечно, у каждого сценария своя судьба, однако в сценарном творчестве есть общие трудности, требующие своего изучения.

То обстоятельство, что кино оперирует зримыми образами, уже внесло в ранний период его развития немалую путаницу в истолковании его художественной природы. Попытка увидеть в кино ожившую живопись привела к целому ряду эстетских и формалистических уклонов в развитии киноискусства. Переоценивая значение кинематографического монтажа, сторонники так называемого монтажного кино утверждали, что кинематографический образ рождается вне зависимости от реальной жизни, что важно не реальное отражение жизни в кадрах кинофильма, а только сопоставление или столкновение этих кадров, содержание которых само по себе может не иметь никакого значения. Эта чисто формалистическая концепция нашла свое наиболее полное выражение в теории монтажа аттракционов. Развитие подобных взглядов и привело к отрицанию кинодраматургии, к признанию за сценарием значения только «эмоционального возбудителя» для свободного творчества кинорежиссера.

Разумеется, что сейчас уже никто не станет отрицать значения сценария или утверждать, что режиссер может импровизировать за монтажным столом. Но словесные заверения относительно главенствующего значения кинодраматургии еще очень часто опровергаются реальным ходом событий. И писатели еще очень часто сетуют на то, что режиссеры упрощают и обедняют сценарные образы, приводя их к сложившемуся кинематографическому стандарту.

С другой стороны, режиссеры и редакторы жалуются на то, что писатели для кино пишут небрежно, наспех, недоделывая вещи до конца, чего они никогда не позволили бы себе, если бы речь шла о произведении художественной прозы, поэзии или театральной драматургии.

Несомненно, что и в том и в другом обвинении есть доля истины, но думается, что на дело следует взглянуть глубже, принципиальнее, отбросив взаимные претензии и споры, и разобраться в действительных причинах многих наших совместных неудач.

Однако для того, чтобы понять причины неудач, нужно проанализировать и удачи с тем, чтобы сделать некоторые общие выводы, способствующие дальнейшему развитию нашего общего дела.

Примером удачи совместного труда писателя и режиссера может явиться известный и любимый народом фильм «Мы из Кронштадта» писателя Всеволода Вишневского и режиссера Е. Дзигана. Всем, кто знает историю этого фильма, — а она сейчас у всех на памяти, так как недавно были опубликованы письма Вишневского к Дзигану, — очевидно, что работа писателя Вишневского определила весь идейно-художественный строй этого произведения. Тема Балтики для Вишневского была поистине темой его жизни. Появлению сценария предшествовали другие произведения о Балтике. Писатель пришел к совместной работе с Дзиганом со всей любовью к материалу, со всем знанием его тонкостей, оттенков, всего духа жизни балтийских моряков.

Вместе с режиссером и оператором Вишневский выбирал места съемок, подбирал исполнителей, одевал и гримировал их, помогал строить мизансцены. Безупречно зная историческую действительность, отраженную в сценарии и фильме, он был способен не только создать верную идейную концепцию, но и отшлифовать до тонкости диалог, найти для каждого характера свои интонации, подсказать режиссеру множество деталей, характеризующих быт балтийских моряков.

Мы угадываем автора фильма в торжественных, молчаливых кадрах матросских патрулей на притихших, затаившихся улицах Петрограда, в кадрах поездки комиссара в Кронштадт. Кто видел эту картину, никогда не забудет низкого, отсыревшего баса моряка, сопровождающего комиссара из Петрограда на Балтику. Мы видим тяжелую, свинцовую воду залива, черные силуэты кораблей, слышим тихое, мерное постукивание мотора — и только одно слово: «Балтика...»

За этим словом и звуком голоса открывается огромной силы впечатляющий образ революционной мощи, преданности и мужества. А кто забудет дымы, стоящие над флотом, черными конусами подпирающие небо? Это живописный образ, но он подсказан писателем, его пониманием тонкостей и особенностей, поэзии и образной красоты материала.

В этом случае речь шла не о написании сценария, а о создании фильма, о глубокой авторской ответственности писателя за всю картину в целом. Мне думается, что это и есть подлинное место писателя в киноискусстве, подготовленное всем ходом становления и развития советского кино, то самое место, которое писатель, если он этого захочет, всегда сможет занять в творческом коллективе. Это его прямое творческое право, которым он далеко не всегда пользуется, хотя к тому нет совершенно никаких технических препятствий.

Чтобы не быть голословным, приведу другой пример из области скорее поражений, чем побед. Я имею в виду роман писателя Ажаева «Далеко от Москвы» и фильм, поставленный по этому роману режиссером А. Столпером при участии Ажаева, как одного из соавторов сценария, написанного им совместно с кинодраматургом Папавой.

Роман «Далеко от Москвы» пользуется заслуженной любовью советского читателя. Роман этот любят за то, что он правдиво воспроизводит суровую жизнь советских людей, совершающих свой трудовой подвиг в условиях далекого Севера. Заранее следует оговориться, что, быть может, наибольшей трудностью экранизации литературных произведений является трудность воплощения уже знакомых читателю литературных образов. При чтении книги у каждого возникают свои зрительные представления, в значительной степени связанные с личным опытом читателя, с богатством его воображения. Однако от мастерства писателя зависит, с какой степенью зримости воспроизведены средствами литературы картины жизни, образы людей, чтобы у миллионов читателей, при всей тонкости индивидуального восприятия, образ возник единый в своих особенностях и неповторимый.

Так, все мы видим Евгения Онегина, Татьяну Ларину, Наташу Ростову, Пьера Безухова, Обломова, Собакевича, Ноздрева, Чичикова, Левинсона, Мелехова, Аксинью — список этот может быть бесконечно продолжен.

Герои романа Ажаева также имеют черты неповторимости и зримого своеобразия. Это относится и к Беридзе, и к Батманову, и ко многим другим героям и второстепенным персонажам.

И надо сказать, что актеры для исполнения ролей были подобраны хорошие, но дальше этого дело не пошло. Писатель Ажаев встал на путь уступок, и сценарий фильма в очень малой степени отражает авторскую интонацию романа: он скользит по поверхности явлений и бегло воспроизводит только сюжетные связи романа; что же касается той реальной, суровой среды, в которой происходит действие, то она начисто отсутствует в сценарии и особенно в самой картине. Новенькие тулупчики, красные береты, пуховые рукавички, в которых действуют герои фильма, оскорбительно противоречат мужественной картине труда, возникающей у читателя при чтении книги.

Что могло помешать Ажаеву довести свое писательское дело до конца, защитить свое авторское ви́дение образов и событий романа?

Думается, что за недостатки фильма, за его художественное несовершенство равно ответственны, и режиссер Столпер, и писатель Ажаев, и кинодраматург Папава. Это тем более досадно, что Папава в других своих работах выступил как талантливый и тонко понимающий природу киноискусства художник. Свидетельство тому — его интересный, отмеченный острой наблюдательностью сценарий «Быковцы» (о жизни колхоза в военные годы) и биографический сценарий «Академик Иван Павлов».

В связи с приведенными примерами возникает вопрос о том, какими действительными возможностями располагает в кино писатель. На этот вопрос даются самые разнообразные ответы. Но вот два из них, отражающие наиболее крайние позиции.

Многие писатели считают, что дело писателя — дать кинематографу свой сюжет, заключенный в повести, драме, романе или поэме, с правом последующей экранизации. В этом случае писатель говорит:

— Я не знаю вашего искусства, в кино я не более чем зритель, изучать его особенности у меня нет ни возможности, ни времени. Насколько мне известно, у вас большой властью пользуется режиссер. Я охотно предоставляю режиссеру право использовать мой сюжет, воплотить его в кино сообразно со всеми особенностями режиссерского дарования, то есть, попросту говоря, создать на основе моего литературного произведения новое произведение соответственно законам вашего искусства.

Другая, прямо противоположная точка зрения кажется мне все же более плодотворной. Она заключается в том, что произведение литературы может быть полностью воспроизведено средствами киноискусства, если писатель в своем сценарии, будь то экранизация или новое, оригинальное произведение кинодраматургии, дает режиссеру достаточно образного материала. Хочет или не хочет автор сюжета, передавая его режиссеру свободным от какой бы то ни было художественной детализации, эта художественная детализация должна будет появиться на свет, но уже независимо от авторского замысла, а часто и вопреки ему. И тогда обижаться поздно, надо принимать вещь такой, какой она получилась в результате равнодушия или нерадения самого автора.

Между тем, если принять формулу: писатель делает не сценарий, а фильм, все получается совершенно иначе. Ведь если обратиться к литературному творчеству, будь то проза, поэзия или драма, писатель, прежде чем написать сцену, обязательно увидит ее своим умственным взором. И чем выше мастерство писателя, чем живее и образнее творит его сознание, тем богаче и зримее складываются его литературные образы. И, право же, ничто не заслуживает большего уважения, чем стремление автора к адекватности образа зримого образу литературному.

Если говорить о режиссуре как о профессии, то одна из важнейших ее особенностей заключается в умении находить наиболее глубокое, наиболее верное воспроизведение в зримых образах образов литературных. Сравнивая искусства, Чернышевский писал:

«Неизмеримо выше других искусств стоит поэзия по своему содержанию; все другие искусства не в состоянии сказать нам и сотой доли того, что говорит поэзия. Но совершенно изменяется это отношение, когда мы обращаем внимание на силу и живость субъективного впечатления, производимого поэзией, с одной стороны, и остальными искусствами — с другой. Все другие искусства, подобно живой действительности, действуют прямо на чувства, поэзия действует на фантазию; фантазия у одних людей гораздо впечатлительнее и живее, нежели у других, но вообще должно сказать, что у здорового человека ее образы бледны,

слабы в сравнении с воззрениями чувств; потому надобно сказать, что по силе и ясности субъективного впечатления поэзия далеко ниже не только действительности, но и всех других искусств».

Эти слова были написаны более чем за сорок лет до изобретения кинематографа. Тем не менее я позволю себе воспользоваться ими для того, чтобы определить взаимоотношения между литературой и киноискусством, с одной стороны, и писателем и кинорежиссером — с другой.

Мы не погрешим против истины, если скажем, что киноискусство — это литература, которая обрела способность действовать прямо на чувства. А если это так, то кинорежиссер — это художник, который возвращает литературному произведению неповторимость конкретных жизненных ощущений, чувств и мыслей, вкладываемых в свое творчество писателем.

Сложная, кропотливая работа по воплощению авторского замысла ведется режиссером непрерывно — с момента первого прочтения сценария до выпуска фильма на экран. И каждую минуту своего кропотливого труда режиссер тратит на преодоление многочисленных трудностей, стоящих на пути реализации литературного образа в образ зримый.

Здесь и поиски исполнителей ролей, и воссоздание обстановки, здесь весь сложнейший, но и увлекательнейший процесс перевода литературной пластики в пластику зрительных образов. И в этом процессе творческое содружество режиссера и писателя может оказать неоценимую услугу будущей картине.

У всех нас есть свои любимые писатели. Их творчество драгоценно для нас всей суммой особенностей в ви́дении и раскрытии мира, где и выбор эпитетов, и особая манера писать пейзаж, и ритм, и характерность диалога, и множество иных оттенков, отличающих одного художника от другого. Именно так мы любим Чехова, так мы любим Л. Толстого, Гоголя, Горького, Лермонтова, Пушкина, Шолохова, Фадеева.

Вот эти-то особенности литературного письма и надлежит режиссеру воспроизвести в фильме. Но как часто требования эти еще опускаются, как если бы они имели совершенно второстепенное значение.

Примером такого пренебрежения ко всему своеобразию творчества Чехова является экранизация «Анны на шее», где вместе со всеми стилевыми особенностями повести зачеркнута и сама идейная концепция. В картине на первый план выступили роскошные сцены из господской жизни, в которых почти целиком утонула горькая ирония чеховского рассказа.

Примером верной и любовной экранизации классики можно назвать Мопассановскую «Пышку», созданную М. Роммом еще средствами немого кино. Недаром эту картину так высоко оценил Горький.

Неумение некоторых режиссеров понять свои права и обязанности при разработке литературного материала можно объяснить только или незнанием и непониманием действительных возможностей киноискусства, или сознательным пренебрежением к этому роду искусства как искусству ограниченному, бедному выразительными средствами, способному воссоздать произведение литературы только в самых общих, элементарных сюжетных связях.

Говоря о литературе и кино, мы уже говорили о тех особенностях, которые роднят эти два искусства. Следует остановиться и на том, что их различает.

Я не буду еще раз останавливаться на отличительных свойствах киноискусства как искусства зримых образов. Мне хочется прежде всего обратиться к емкости кинофильма, ограниченной размерами обычного киносеанса, рассчитанного в среднем на полтора часа абсолютного времени. Это на первый взгляд техническое условие является одним из труднейших

творческих препятствий для реализации широкого, многосложного сюжетного замысла. И беда большинства сценариев заключается в том, что они написаны для обычного односерийного фильма, без учета реальной его емкости. Иной раз это объясняется незнанием предмета, а иной раз известной творческой ленью, мешающей авторам доделать свою работу до конца.

Однако надо оговориться, что далеко не все замыслы могут быть решены в одном обычном полнометражном фильме: скажем, экранизация крупных классических произведений — романов, больших повестей, которые существуют уже в сознании зрителей во всей своей целостности. Представить себе «Войну и мир» или даже «Анну Каренину» воплощенными в односерийном фильме невозможно.

Тем не менее почему-то, без видимой причины, сейчас в практике нашего киноискусства считается ошибочной постановка многосерийных картин. Думается, что для такой категорической позиции в этом вопросе не может быть достаточных оснований. Разумеется, не следует без нужды растягивать вновь создаваемую вещь на две или три серии; необходимость быть кратким в определенной мере дисциплинирует художника. Но поскольку такое ограничение стало всеобщим принципом, советский зритель до сих пор не увидел на экране крупнейших произведений литературы, в том числе большинство романов Горького, Л. Толстого, «Мертвые души» и «Тараса Бульбу» Гоголя. Если говорить о писателях-современниках, то ведь до сих пор не поставлен в звуковом кино «Тихий Дон» Шолохова и совсем не поставлено «Хождение по мукам» А. Толстого.

Тут сказался тот губительный стандарт, с которым Министерство кинематографии привыкло подходить к решению всех творческих проблем. В отказе от инсценировки шедевров нашей литературной классики проявилось неверие руководства кинематографии в могучую силу киноискусства.

Таким образом, говоря о различиях такого рода между литературой и кино, я бы отнес их к различиям скорее мнимым, надуманным.

Далее, противопоставляют кино и художественную прозу и, напротив, выдвигают на первый план как более родственную форму литературы драматургию. Думается, что и здесь досадное недоразумение, которое, однако, во многом мешает дальнейшему развитию и многообразию нашего искусства.

Принято считать, что все недостатки нашей кинематографии рождены стремлением некоторых сценаристов и режиссеров к так называемой повествовательной форме в отличие от драматической формы, которая якобы сама по себе избавляет сценарий и фильм от всех недостатков: бесконфликтности, вялости сюжета, бедности диалога и т. д. При этом забывают, что многие драматические произведения последних лет, написанные для театра, отличались бесконфликтностью, вялостью формы, бедностью диалога, а такие романы, как, например, «Молодая гвардия» Фадеева, «Жатва» Галины Николаевой, «Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого или «Радуга» Ванды Василевской, отличаются драматичностью повествования, энергией действия, остротой коллизий, точностью и отработанностью диалогов.

Как видно, дело не в литературном жанре — дело в действительном драматизме, который всегда является результатом углубленного, талантливого раскрытия жизни, умения увидеть главное в повседневных явлениях, извлекать из прозы жизни ее поэзию, по известной формуле Белинского. Попытка же поставить знак равенства между понятием «драматичность» и формой театральной драмы является результатом непонимания предмета, забвением всех тех неограниченных возможностей, которыми обладает киноискусство в отражении жизни.

Если театр вынужден по самой своей природе ограничивать действие рамками сцены, переносить события из заводских цехов в кабинет руководителей завода, с пространств океанов, рек, лесов и полей в каюты, правления колхозов, лесные сторожки, то кинематографу доступен весь мир во всей его широте и многообразии, так же как он доступен и художественной прозе.

А мы видим уже сейчас во многих наших последних картинах, появившихся вслед за потоком так называемых фильмов-спектаклей, как за окнами вывешиваются дурно написанные задники, колышащиеся и идущие складками, что и в театре не радует зрителя, а в кино выглядит просто оскорбительно. Мы постепенно начали принимать это за норму, не замечая, как эти тряпки и картон делают всю сцену, а затем и всю картину тряпичной и картонной.

Я горячо люблю театр и вовсе не собираюсь с ним полемизировать, но в театр я иду работать или смотреть спектакль в предвидении театральной правды, театрального реализма. Действие, отнесенное от зрителя на значительное расстояние, требует от театрального режиссера и актера и подчеркнутого жеста, и подчеркнутого слова, иначе зритель просто ничего не увидит и не услышит. Нужно ли все это кинематографу, способному приблизиться к своему объекту на любое расстояние, услышать его дыхание, рассмотреть зрачки его глаз? Этот спор решился как раз постановкой фильмов-спектаклей.

Идея съемки лучших театральных постановок сама по себе хороша: запечатлеть на пленке достижения нашего советского театра, показать его достижения нашему периферийному зрителю — благородное, культурное дело. Но, к сожалению, Министерство кинематографии увидело в этой задаче своеобразную легкую, доходную статью и за счет сокращения постановки настоящих, полноценных художественных кинокартин выпустило целую серию фильмов-спектаклей, многие из которых никак не могут быть названы выдающимися.

Вскоре образовалась гибридная форма, объединившая в себе некоторые элементы настоящего кинематографа с фильмами-спектаклями. Наряду с театральными жестами, театральной мимикой, театральными интонациями где-то за окном паслись натуральные овечки, мычали настоящие коровы. От этого кинематографического реализма не прибавилось, но разрушился реализм театральный.

Пленка, разумеется, выдала многие погрешности против реализма и в облике исполнителей и в отделке деталей спектакля разочаровала зрителя, раньше ценившего и любившего эти произведения нашего театрального искусства.

Говоря об особенностях, отличающих киноискусство, нельзя умолчать о диалоге кинофильма. Не без участия редакционного аппарата диалог большинства наших сценариев подчищен, выровнен, доведен до хрестоматийного глянца. А между тем, если вспомнить наши лучшие картины, и прежде всего «Чапаева», то ведь язык Чапаева, его шутки, афоризмы, крылатые словечки навсегда вошли в лексикон нашего народа, цитировались и повторялись бесчисленное множество раз, поражая своей точностью, лукавством, смекалкой.

То же можно сказать о языке Полежаева — героя «Депутата Балтики», о языке Боженко, да и самого Щорса из фильма «Щорс», о языке Максима, Шахова и других любимых кинематографических героев.

Отобранные слова, верные интонации, характерность языка сделали эти фильмы вдвойне дорогими нашему зрителю, тонкому знатоку и любителю живого, крылатого слова в родной своей речи. В значительной мере потому и фильмы-то эти стали народными.

Кто не помнит как бы мимолетную ироническую шутку Ленина в фильме «Ленин в Октябре», когда он собирается укладываться спать на квартире у Василия и рассматривает книги, которые ему предстоит положить под голову.

— Нет, эти книги под голову нельзя. В ноги! Только в ноги! — говорит он смеясь.

Как будто бы это — второстепенная деталь в обрисовке образа Ленина, но ведь из таких-то деталей и складывается настоящее искусство.

Или, например, комедийная деталь в фильме «Цирк», когда перед выходом на манеж Кнейшиц надувает свои резиновые бицепсы. А ведь это не более чем обыкновенный деловой процесс, вдвойне страшный и смешной в своей обыденности.

Или в фильме «Волга-Волга» разговор по телефону между Быва̀ловым и его кучером. На первый взгляд это простоватый комический трюк, но в нем столько острой наблюдательности и иронии, что сейчас, когда люди без особой надобности говорят по телефону, слышишь реплики:

— Ну, пошла Волга-Волга!..

Таких примеров можно было бы привести бесчисленное множество, но, к сожалению, все они уходят за пределы последнего десятилетия. Нынешние сценарии свободны от такой детальной разработки материала. Больше того: заниматься такими «пустяками» в среде сценаристов считается, видимо, просто дурным тоном и уж во всяком случае к этому давно никто никого не приглашает. Не потому ли так туго движется дело с комедиями, что настоящая комедия немыслима без детальной разработки материала?

Писателю свойственно в его работе над главой, над страницей, над фразой искать характерные интонации, выразительные детали, ритм. Кинематографическому действию, ограниченному сжатостью времени, необходим еще бо́льший отбор, еще бо̀льшая точность, еще бо̀льшая взрывчатая сила каждого слова, каждой детали.

Театр в борьбе за живую, содержательную пьесу стремится привлечь авторов к работе над спектаклем. Кинематограф за последние годы разучился делать это. Между тем как в кино, еще более чем в театре, автор-писатель должен продолжать свою работу над текстом до самого конца съемки, во всяком случае до конца репетиций.

За последнее время наметилось много интересных начинаний, направленных на то, чтобы исправить положение на сценарном фронте. В частности, большую пользу принесли семинары, на которых состоялись многочисленные творческие встречи писателей и режиссеров. Сборники стенограмм семинара, любовно подготовленные к печати И. Вайсфельдом и изданные двумя выпусками, хотя не являются ни учебником, ни систематическим трудом по теории кинодраматургии, все же представляют собой наиболее значительный вклад в области изучения сценарного дела.

Многое меняется в организационных формах привлечения писателей к работе над сценарием, и теперь многое зависит от инициативы и желания писателей, которые могут и должны применять по-настоящему деятельное участие в создании новых художественных картин.

Думается, наиболее разумной и плодотворной формой совместной работы является учреждение творческих мастерских, где на равных правах соединят свои усилия писатели и режиссеры, чтобы совершенствовать там свое мастерство, уже на работе с актерами добиваться вместе со всем коллективом наиболее полного, глубокого и тонкого воплощения авторского замысла.

Такие мастерские сейчас уже учреждаются на основных наших студиях. Особое значение приобретает это начинание на студиях братских республик, где художественная кинематография бесконечно отстала от художественной литературы. Достаточно вспомнить, что Грузинская студия, в свое время дававшая значительные картины, за последние годы выступила всего с двумя картинами, из которых одна — экранизация пьесы Бараташвили «Стрекоза», а другая — «Покорители вершин». Писательские организации братских республик должны понять, что без их участия и инициативы невозможно поднять национальную кинематографию на уровень, диктуемый требованиями современности.

Говоря о мастерских, не следует думать, что они принесут пользу только писателям, которые, таким образом, приблизятся к самому процессу постановки фильма. Надо ждать неменьшей пользы от этого содружества для режиссеров.

И, наконец, главнейшей задачей мастерских является творческое воспитание писательской и режиссерской смены, без которой невозможно представить себе решение такой задачи, как постановку ста—ста пятидесяти фильмов в год.

Воспитание творческой молодежи, в первую очередь сценаристов — бесспорно, одна из важнейших проблем развития нашего киноискусства. Нельзя умолчать о том, что в этом направлении нами сделано еще бесконечно мало: только в самые последние годы на экране стали появляться новые имена. И не следует удивляться тому, что работа молодых авторов отмечена еще робостью и оглядкой. Как правило, им приходилось сталкиваться с таким количеством редакционных инстанций, что при огромном желании так или иначе начать наконец самостоятельную работу они сплошь и рядом шли на беспринципные уступки, приводящие к значительным убыткам и потерям.

И все же на экране появились интересные произведения нашей творческой молодежи. Достаточно вспомнить историко-революционный фильм «Школа мужества», поставленный по сценарию С. Розена и К. Семенова режиссерами В. Басовым и М. Корчагиным, приключенческий фильм «Кортик», созданный по сценарию А. Рыбакова и И. Гомелло режиссерами В. Венгеровым и М. Швейцером.

Интересно был замышлен сценарий «Хозяйка тайги» молодой талантливой сценаристкой Л. Иванусьевой, посвященный истории смелой девушки-охотоведа. Позже фильм этот, сделанный молодыми режиссерами Ю. Егоровым и Г. Победоносцевым, вышел на экраны под названием «Случай в тайге».

Трудности и ошибки этой работы в значительной степени поясняются заменой названий: дело в том, что никакого случая в сценарии Иванусьевой не было. Сценарий, написанный с прекрасным знанием труда и жизни таежных звероловов, представлял собой увлекательную повесть, романтически раскрывающую суровый быт, своеобычные характеры таежных охотников и охотоведов.

Стремление руководства бывшего Министерства кинематографии придать этому сценарию совершенно несвойственные ему черты приключенческого фильма привело к тому, что сценарий постепенно утерял все свои познавательные качества, растерял характеры героев, но, разумеется, не приобрел вследствие этого необходимого для приключенческого фильма динамического сюжета. Такой внешне развлекательный сюжет не соответствовал ни замыслу, ни творческому направлению, в котором как раз и раскрывались способности Иванусьевой.

В результате «случай» присутствует только в названии, так как в фильме никакого случая нет, хотя такое название, в конце концов, ни к

чему не обязывает, потому что «случаем» можно назвать все что угодно. Ведь был же в свое время выпущен фильм под загадочным названием «Случай в вулкане».

Все эти «случаи» с ремесленной передельщиной заставляют нас очень внимательно присмотреться к тому, как проводится работа с молодыми в особенности в недрах нашего редакционного аппарата. От мастеров зависит, чтобы «случаи» эти были исключены на пути становления и развития наших новых, молодых творческих сил.

Я говорю об этом в порядке самокритики, так как считаю, что все мы, и я в том числе, делаем далеко не все, чтобы помочь молодым художникам найти верный и смелый голос, до конца использовать боевые творческие традиции, которыми так богато наше советское киноискусство.

Большое значение в подготовке сценария к производству — в съемочный и монтажный период фильма — имеет работа редактора. Справедливость требует сказать, что работа эта поставлена сейчас казенно и находится на неудовлетворительном уровне. Нельзя представить себе квалифицированную редакционную работу одновременно над несколькими, разными по теме и художественному направлению сценариями, да еще когда подчас такая работа осуществляется совсем малоопытными, а то и начинающими редакторами, едва успевшими окончить сценарный факультет ВГИК. Думается, что участниками мастерских должны стать и редакторы, только там способные приобрести не канцелярские, а творческие навыки для верного редактирования сценария и фильма, научиться понимать авторскую позицию, не подменяя ее своей. А для этого требуется и такт, и ум, и знание жизни, и хороший вкус, а вследствие этого — отвращение к штампам, которыми, к слову сказать, среднеремесленные редакторы овладевают значительно раньше авторов.

Союз советских писателей в интересах общего дела должен помочь Министерству культуры отыскать необходимые кадры редакторов, заинтересовать их и умело разместить в сценарных и режиссерских мастерских. Можно предположить, что таким образом сформируется актив серьезных и знающих кинокритиков, способных не только на рецензентскую поденщину, но и на серьезную работу, помогающую развитию нашей кинематографической теории и драматургической практики. Такой критик сможет при оценке фильма подробно и квалифицированно разобрать его достоинства и недостатки с принципиальных и партийных позиций, понимая свою задачу не только в оценке идейной концепции фильма, но и всего эстетического результата, руководствуясь при этом принципом, что в искусстве художественная целостность слагается из верной идеи и полноценного художественного воплощения.

Забвение или непонимание этого принципа привело нашу критику к значительным ошибкам, задержавшим наше искусство в его движении вперед по пути социалистического реализма.

Следует признать, что критика не сумела прямо, нелицеприятно вскрыть такие недостатки художественных картин, выпущенных за последние годы, как отсутствие исторической конкретности, лакировка действительности, схематизм сюжетов и образов, безвкусица в применении цвета. Оценивая сейчас недостатки некоторых выпущенных нами за последние годы картин, справедливо будет предъявить самый серьезный счет также и критике.

Думается, что организация мастерских будет способствовать не только свободному соревнованию творческих течений, развивающихся в нашем искусстве на основе метода социалистического реализма, но также решению многих эстетических проблем, год от года отодвигаемых про-

изводственной текучкой на наших студиях. Творческие мастерские должны связать Институт кинематографии, отдел кино при Институте истории искусств Академии наук СССР с самими производственными киностудиями.

Разумеется, помимо мастерских могут быть использованы и другие организационные формы для работы с писателями, так как для постановки ста—ста пятидесяти картин в год нужно, во всяком случае, не меньшее количество сценариев. Но при всех обстоятельствах нужно помнить, что успех может быть достигнут только на основе творческого освоения писателем всего процесса создания кинематографического произведения.

Примером такой дружной и плодотворной работы творческого коллектива является создание фильма «Большая семья». В этой картине, при значительности темы, налицо и тщательная разработка характеров, и внимание к выразительной детали, и живой язык. В результате получилось интересное, значительное произведение на главную тему нашего искусства — на тему о героическом рабочем классе.

Анализируя этот фильм, трудно оторвать успех писателя от успеха режиссера и всего творческого коллектива.

Тщательной и заинтересованной работе писателя над сценарием должна способствовать также систематическая публикация в печати отдельными изданиями всех лучших сценариев на правах, равных с произведениями художественной прозы, поэзии и театральной драматургии. На необходимость такой широкой публикации указывает успех у читателей двух изданий шеститомника избранных сценариев, а также тот интерес, который проявляют читатели к сценариям, когда они публикуются стдельными выпусками или в журналах.

Только на основе глубокого и действительного содружества киноработников и писателей можно ожидать нового значительного сдвига в области развития нашей кинематографии, притока свежих творческих сил и появления на экране большого числа разнообразных и интересных произведений, стоящих на уровне культурных требований нашего народа.

Советское киноискусство имеет значительные заслуги в развитии прогрессивной культуры. Со времени выхода на экран фильма «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и фильма «Мать» Пудовкина советские картины несут народам мира правду о нашей стране, о нашем народе, активно борются за сохранение мира.

Идеи борьбы за мир и дружбу народов нашли отражение во многих картинах, созданных в течение последнего двадцатилетия. Тут можно говорить о всех наших лучших картинах, так как каждая из них утверждает право человека на мирный, созидательный труд, каждая из них проникнута духом пролетарского интернационализма, каждая по-своему стремится раскрыть высокие цели, которыми движим советский народ. Но среди этих картин особое значение имеют фильмы, прямо посвященные борьбе с фашизмом, с международной реакцией во всех ее формах и проявлениях — такие, как «Профессор Мамлок», «Мечта» или «Секретная миссия».

Реалистические традиции советского киноискусства, его неразрывная связь с народом послужили примером для деятелей кинематографии в странах народной демократии, в великом народном Китае. Советский зритель высоко оценил такие произведения, как «Стальной солдат» и «Дочери Китая».

С большим успехом проходят в Советском Союзе фестивали киноискусства демократических республик, показывающие рост мастерства сценаристов и режиссеров Польши, Чехословакии, Венгрии, Германской Демократической Республики. Ярким свидетельством этого роста являет-

ся выход на экран таких картин, как «Дороги жизни», поставленной польским режиссером Е. Кавалеровичем по роману И. Неверли.

Произведения прогрессивной итальянской, французской, индийской, японской кинематографии отмечены теми правдивыми и демократическими чертами, которые роднят эти фильмы с лучшими произведениями советского киноискусства.

Знаменательным явлением следует считать создание прогрессивными киноработниками Америки фильм «Соль земли».

Советские зрители с большим интересом смотрят эти картины, видя в них правдивое изображение жизни простых трудовых людей, и дают высокую оценку их реалистичности и художественному мастерству.

Успех советских картин на международных фестивалях показывает, какой неослабевающий интерес вызывают они в самом широком кругу зарубежных зрителей. Мне никогда не забыть просмотра советского документального фильма «Волго-Дон» участниками Всемирного конгресса народов в защиту мира в Вене в 1952 году. Люди, приехавшие из восьмидесяти шести стран, среди которых огромное большинство никогда не бывало в Советском Союзе и находилось под влиянием клеветы и дезинформации, в этот вечер как бы впервые открывали для себя новый мир.

Рост культурных связей особенно со странами народной демократии подсказывает осуществление совместных постановок на взаимно интересующие темы. Тут можно говорить и об экранизации мировой классики, и о создании новых, оригинальных произведений, трактующих вопросы борьбы народов за дружбу и мир.

Первые опыты такой совместной работы дали уже свой положительный результат. Так были созданы документальные фильмы о Китае. Так был создан мастерски сделанный фильм «Великий воин Албании Скандербег» по сценарию М. Папавы, в постановке С. Юткевича.

Так, в самое последнее время по сценарию А. Первенцева режиссером С. Васильевым был создан фильм «Герои Шипки», посвященный братству русского и болгарского народов.

Дорогие товарищи! Советская кинематография стоит сейчас перед решением больших и важных задач. Эти задачи ясно сформулированы в приветствии ЦК КПСС съезду писателей. Творческие замыслы кинодраматургов, появление на экране новых картин, интересных по своей идейной значимости, разнообразию и мастерству, показывают, что киноработники в содружестве с писателями готовы выполнить свой долг перед партией, перед советским народом — строителем коммунизма.

Долг этот особенно велик в переживаемые нами годы, когда в ответ на наступление реакции во всех странах растет и ширится стремление народов к взаимопониманию, сотрудничеству, сохранению прочного мира. В эти годы роль киноискусства приобретает особое значение. Доступность для самых широких масс, неисчерпаемая агитационная сила киноискусства, его способность делать зримыми, понятными, поистине народными наиболее гуманные идеи нашего времени накладывает на всех нас чрезвычайно большие обязанности. Как бы ни была велика роль книги в деле сближения народов, надо согласиться с тем, что в этом смысле возможности киноискусства превышают возможности литературы.

Мы еще далеко не полно используем эти возможности, и позвольте мне с этой трибуны, от лица советских киноработников, призвать всех вас—и советских писателей и наших дорогих гостей, собравшихся здесь,— отдать свои силы, свое умение, свой талант на то, чтобы кинофильмы стали глашатаями всего честного, светлого, передового, чтобы они служили объединению миллионов и миллионов людей в их борьбе за мир, за дружбу народов, за счастье человечества.

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Гр. АЛЕКСАНДРОВ
Народный артист СССР

ТРАДИЦИИ КЛАССИКОВ И КИНОКОМЕДИЯ

У нас мало кинокомедий. И еще меньше смешных кинокомедий. Нередко мы называем картину комедией только потому, что она не подходит ни под какое другое жанровое определение. Отчего же это происходит? Неужели в нашей действительности уже не осталось явлений, заслуживающих осмеяния? Или советские кинорежиссеры разучились ставить комедийные фильмы? Или, наконец, зрители стали настолько серьезными, что больше не хотят смеяться?

Нет, нет и нет! Комедии нам нужны, и зритель их ждет с нетерпением.

Не случайно такой большой успех выпал на долю «Верных друзей» — почти единственного комедийного фильма, созданного у нас за последние годы.

Не случайно лучшие старые комедии (вроде «Праздника святого Иоргена») не сходят с экрана, хотя со дня их премьеры прошло двадцать пять лет.

Думается, что кинокомедия развивается у нас хуже, чем другие виды киноискусства, потому что мы нередко забываем о ее специфике и, работая над ней, стремимся преодолеть присущую ей условность, избежать обязательного преувеличения отрицательных человеческих качеств. Между тем еще Лессинг говорил, что если для трагедии нужны «обыкновенные характеры», то в комедии должны быть «перегруженные характеры». Преувеличение в комедии необходимо. Стараясь показать в комедии все, «как в жизни», мы постепенно превращаем ее в фотографию самых заурядных и не стоящих внимания явлений. Мы вытравляем элементы образного мышления, гротеска, сатиры, эксцентрики, без которых настоящая комедия немыслима. И в результате создаем скучные картины, заменяя живые и острые наблюдения жизни многочисленными водевильными недоразумениями и водевильными же куплетами и танцами.

Вероятно, мы не совершали бы всех этих ошибок, если чаще думали бы о том, что смех должен быть нашим оружием, если стремились бы показывать жизнь не «в общем и целом», а в ее решающих и часто противоречивых тенденциях, если, любя наших героев, мы не льстили бы им, а подчеркивали свойственные им недостатки и тем самым помогали от этих недостатков избавляться. И, наконец, если мы не забывали бы о замечательном опыте, о традициях комедии, которые завещаны нам народным творчеством и классиками литературы и искусства. Разумеется, опыт

прошлого должен быть воспринят нами критически. Но он может и должен стать отправной точкой для создания полноценных советских кинокомедий.

В самом деле, хотя в нашей стране нет уже эксплуатации человека человеком, нет антагонистических классов, но пережитки капитализма в сознании людей еще живы, и пусть они не могут остановить наше движение вперед, но они вредны и опасны. Карьеризм, бездушие, стяжательство, трусость, леность, глупость, противопоставление своего личного благополучия общественному благу — все это в той или иной мере встречается у отдельных людей, все это является выражением индивидуализма, порожденного капиталистической системой, и со всем этим придется еще долго бороться.

Наивно представлять себе дело так, что буржуазные взгляды, буржуазная мораль обязательно должны быть представлены в каждом комедийном персонаже как законченное мировоззрение. Целостное буржуазное мировоззрение может быть только у врага, у буржуазного перерожденца, который является объектом не комедийного, а сатирического осмеяния. Но отдельные пережитки буржуазного мировоззрения в скрытой форме нередко встречаются и у людей, искренне преданных революции, которые сами не догадываются о своих недостатках. Стремление к аккуратности в оформлении бумаг является положительным качеством работника советского аппарата. Но если это стремление становится самоцелью, если этот работник за бумагой не видит живого дела, то он превращается в бюрократа. Желание хорошо одеваться, удобно и красиво организовать свой личный быт, разумеется, только похвально. Но если молодой специалист ради удовлетворения этих желаний отказывается ехать на периферию, боясь лишиться столичных удобств, он становится мещанином. Подобных примеров из любых областей жизни можно привести великое множество. И все они могут стать темами комедий. Вскрывая недостатки, даже существующие в потенции, комедия предупреждает их развитие и выполняет важную воспитательную задачу.

При этом она не должна бояться преувеличения. Комедийные образы во все века и у всех народов, от Аристофана и до наших дней, строились на подчеркивании, преувеличении, даже карикатурном сгущении отдельных человеческих черт. Преувеличение, сгущение является обязательным художественным средством комедии. Именно оно выявляет несоответствие мыслей, чувств и поведения комедийного героя нормам поведения, которые приняты в окружающем его обществе. Комический эффект рождается из этого несоответствия, вскрываемого комедией. Если же мы не подчеркнем, что недостатки комедийного героя находятся в противоречии с моралью окружающего его общества, если мы покажем героя как «среднего» человека, почти ничем не отличающегося от окружающей его среды, то мы его и не высмеем.

У нас еще не изжито представление о типическом как обычном, массовом. Больше того, мы нередко отказываемся признать типичными недостатки, с которыми искусство призвано бороться. Надо ли показывать болтуна, лодыря, бюрократа, пьяницу, бракодела, стяжателя, индивидуалиста, когда у нас с каждым годом становится все больше передовых людей, которые и в труде и в быту показывают примеры советского патриотизма? Конечно, надо. Мы обязаны признать типическими не только положительные, но и отрицательные черты наших современников. Дело только в том, что типическое положительное выражает новое, что утверждается в отношениях между советскими людьми, а типическое отрицательное — вредные, отмирающие пережитки, которые не только мешают утверждению нового, но и порой небезуспешно приспосабливаются к на-

шим общественным условиям и даже мимикрируют под новое, прогрессивное.

Пусть один бюрократ приходится у нас на сотни и тысячи хороших работников. Но ведь он существует и действует. Он является типичным выразителем старых, буржуазных представлений об общественных обязанностях. И чтобы его уничтожить, мы должны показать бюрократа во всю силу, в самых типичных его чертах и проявлениях, и выявить, почему он может действовать в среде хороших советских работников. Если мы это сделаем, то своим творчеством поможем выкорчевыванию пережитков капитализма из сознания людей, поможем победе новых, социалистических норм морали.

Мне в свое время немало досталось от критиков за образ Бывалова в «Волге-Волге». «Где вы нашли такого Бывалова? — говорили мне.— Он не типичен, у нас таких бываловых нет». Но зрители, которые весело смеялись над Бываловым, узнали в нем черты знакомых им «бюрократов-вельмож». А совсем недавно они вновь узнали эти черты в двух персонажах комедии «Верные друзья».

Маркс говорил, что человечество, смеясь, расстается со своим прошлым и что ход самой истории превращает устарелую форму жизни в предмет комедии. Задача советской комедии в том и состоит, чтобы смехом помочь нашим зрителям скорее расстаться с пережитками прошлого, гнездящимися в отдельных уголках нашего сознания.

Так же как и неверное, упрощенное представление о типическом, серьезный ущерб развитию советской кинокомедии нанесла и «теория бесконфликтности».

Незачем говорить о том, что вне комедийного конфликта не может быть комедийного характера. Но надо сказать, что комедийный конфликт отличается от конфликта драматического не только по существу, но и по форме и в завязке допускает условность, необычные стечения обстоятельств.

Чтобы выявить скрытые, но типичные недостатки комедийного героя, надо поставить его в необычные отношения с окружающей средой. Поэтому вовсе не обязательно, чтобы в комедии события развивались, «как в жизни». Важно, чтобы они развивались по законам жизни.

А стремление показывать все, «как в жизни», погубило немало кинокомедий. Наивное представление о реализме приводило многих сценаристов и режиссеров к натурализму, к неспособности определить свою главную, ударную задачу.

«Нельзя объять необъятное»,— так говорил еще Козьма Прутков. А мы в течение ряда лет тщетно стремились это опровергнуть, нагружая каждую комедию множеством самых разнообразных тем, стараясь представить в ней все, «как в жизни».

Как-то очень давно, когда я еще учился в театральной студии, я послал соседскую девочку купить мне фунт сосисок. Девочка, очевидно, хотела есть и, возвращаясь домой из лавки, откусывала понемногу от каждой сосиски. Она испортила их все и, вероятно, осталась голодна... Когда я смотрел такие комедии, как «Новый дом», «Щедрое лето» и другие, я вспоминал об этой девочке. Многих вопросов коснулись авторы этих фильмов, но ни один из них не решили. Они тоже «откусывали» понемножку от каждого вопроса, вместо того чтобы широко изложить один из них.

Мне кажется, что главной причиной отставания комедийных жанров нашего киноискусства является забвение особенностей, которые их отличают, забвение своеобразия их жанровой природы. Создавая кинокомедии, мы ведем себя, как «Иваны, не помнящие родства». Между тем у

нас есть предки, и великие предки. Их творчество не только составляет нашу гордость — оно является замечательной школой комедийного мастерства. Использовать их опыт, развивать традиции, унаследованные нами от народного творчества, от великих художников прошлого — Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина, Островского, от наших советских классиков — Горького и Маяковского,— это наш долг.

* * *

Салтыков-Щедрин говорил: «Единственно плодотворная почва для сатиры есть почва народная, ибо ее только и можно назвать общественной в истинном и действительном значении этого слова».

Свой жизнеутверждающий юмор, свое умение пользоваться смехом для борьбы с врагами наш народ выразил в художественном творчестве. Классическим памятником извечного свободолюбия простых русских людей являются народные сатирические сказки, в которых мужик или солдат юмором и смекалкой побеждает помещика, купца, чиновника, генерала, попа, всех мироедов, мешающих ему пользоваться плодами собственного труда. Художественная ценность этих сказок непреходяща, хотя Великая Октябрьская социалистическая революция смела с лица нашей земли всех тех, кого они высмеивали. И надо удивляться близорукости работников мультипликации, не сумевших использовать это богатейшее сатирическое наследие. Вместо того чтобы развивать традицию народного сатирического гротеска, столь близкого их художественным возможностям, они нередко натуралистически копируют игровое кино, тщетно пытаясь преодолеть свойственную их искусству условность, в которой заложена основная сила мультипликационной формы киноискусства. Скульптор обретает свою силу из условностей материала — он не раскрашивает в натуралистические краски произведения из гранита, мрамора и бронзы. Впрочем, работники мультипликации в этом отношении не одиноки. Не им одним свойственна боязнь условностей, отнюдь не мешающих в образной художественной форме правдиво рассказывать о действительности.

Не только народная сказка в условной, порой аллегорической форме выражает правду жизни — это делает и народный кукольный театр, в древности это же было присуще искусству скоморохов. В самые тяжелые времена далекого исторического прошлого народ черпал в искусстве скоморохов бодрость, веру в свои силы, выражал свой протест против угнетателей и притеснителей. Позднее скоморохов заменил Петрушка — любимый герой русской народной комедии. В образе Петрушки зачиналась народная сатирическая комедия, и он, вероятно, мог бы возродиться в нашем искусстве.

Говоря о необходимости возрождения некоторых забытых традиций русского народного сатирического искусства, я вовсе не призываю реставрировать в современном киноискусстве то, что отмерло и представляет сейчас лишь музейную ценность для искусствоведов. Подобное реставраторство не имеет ничего общего с вечно живым и постоянно обновляющимся народным искусством и свойственно только искусству уходящих классов; это псевдонародность и одновременно фальсификация старины, это дурная стилизация.

Подлинная народность выражается в искусстве не в идеализации отмершего, а в возвеличении тех прогрессивных черт народного характера, быта и художественной формы, которые и поныне составляют достояние народа, его силу. Только в таком смысле и следует понимать наше пожелание использовать в современном киноискусстве наследие

русской сатирической сказки, скоморошьих игр, кукольного театра Петрушки.

Сила народного юмора — в его жизнеутверждении, в том, что он всегда выбирает предметом осмеяния врагов народа, врагов простого человека. Русская классическая литература восприняла и развила эту гуманистическую черту народного творчества. Гоголь призывал смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. И эти слова объясняют идейную направленность русского народного и литературного юмора и сатиры. Но полнее всего они выражают направленность творчества самого Гоголя, заклеймившего в «Мертвых душах» и «Ревизоре» моральное уродство представителей крепостнической эпохи.

Безвозвратно канула в прошлое эта эпоха. Но собакевичи и маниловы, хлестаковы и плюшкины пережили свое время. Это не только литературные памятники прошлого. Черты их мы находим у некоторых наших современников. Хотя для этих героев мрачного времени нет места в нашей действительности, они, вопреки всему, еще существуют, не хотят умирать, пытаются выдать себя за советских людей. Мы узнаем в невежде-карьеристе черты Ивана Александровича Хлестакова. В хозяйственнике, накапливающем на складах десятки тонн ненужного ему остродефицитного сырья, мы обнаруживаем душевные качества Плюшкина. Встречаются нам и маниловы — люди, прикрывающие восторженностью свое полное равнодушие ко всему. Чтобы спокойно жить среди нас, эти «герои» выдают свои пороки, унаследованные от досоциалистической эпохи, за качества советских людей. Советский Плюшкин уверяет, а иногда и сам уверен, что его поступками руководит любовь к своему предприятию. Хлестаков использует нашу веру в лучшие качества человека, Манилов на словах проявляет ту чуткость, которую советскому человеку положено выражать в делах.

Естественно, что в новых жизненных условиях пережитки прошлого в сознании людей проявляются не только в тех формах, в которых они были осуждены классиками русской сатиры, но и в новых. Об этом мы также забываем. А между тем новые условия жизни и новые факты требуют новых форм сатирического и комедийного изобличения.

В свое время это блистательно делал Маяковский, создавший цикл сатирических портретов: «Служаки», «Помпадур», «Плюшкин», «Сплетник», «Подлиза», «Ханжа», «Столп», «Нагрузка по макушке» и другие. Но наша кинокомедия этим почти не занималась. Можно назвать только единичные фильмы, посвященные осмеянию подобных людей: «Дон Диего и Пелагея», «Два друга, модель и подруга» в немом кино, «Богатая невеста», «Волга-Волга», «Верные друзья» — в звуковом. Этого, конечно, непростительно мало.

Мы должны учиться у классиков умению создавать отрицательные типы. Но мы отнюдь не должны переносить конфликты классической комедии в нашу, современную. Типы классической комедии дожили до наших дней, но среда, в которой они действуют, изменилась коренным образом. Гоголевская комедия была обращена против господствовавшей в то время формы жизни. Советская комедия обращена против последышей старого мира. Гоголевская комедия разрушила старый мир. Наша комедия утверждает новый. Выступая против пережитков старого мира, она должна расчищать путь к коммунизму.

Условия социалистического общества в корне изменили отношения действующих лиц в комедии. В классической комедии, будь то произведения Гоголя, Сухово-Кобылина, Островского или Салтыкова-Щедрина, среда всегда была отрицательной. Среда же нашего социалистического

общества всегда является положительной, и только отдельные единичные люди в ней — отрицательными.

В прошлом положительный герой в одиночку боролся с окружающей его отрицательной средой; в наших же условиях положительная среда борется с отдельными людьми, носителями отрицательных черт. Это важное обстоятельство еще недостаточно учитывается нашими комедиографами и критиками.

В «Волге-Волге» положительным героем была масса, а отрицательным — одиночка Бывалов. Таков, мне кажется, путь советской кинокомедии, намеченный в «Волге-Волге», но не развитый ни мной, ни другими авторами и режиссерами и не замеченный критиками.

Мне представляется, что С. Михалков поступил неправильно, выделив в сатирической комедии «Раки» отрицательных персонажей из положительной среды, изолировав их от советского общества.

«Диалектический метод считает,— писал И. В. Сталин,— что ни одно явление в природе не может быть понято, если взять его в изолированном виде, вне связи с окружающими явлениями, ибо любое явление в любой области природы может быть превращено в бессмыслицу, если его рассматривать вне связи с окружающими условиями, в отрыве от них...» Создавая художественные произведения, нельзя «разъять» жизнь и выделить из нее только то, что угодно автору, пренебрегая законами жизни. Необходимо выделять, усилять, сгущать нужное, но не изымать, не изолировать, не отрываясь от времени, от среды — от жизни. Художественное произведение, сгущая отдельные стороны действительности, все же обязано вскрывать такие отношения между положительным и отрицательным, которые существуют в самой жизни.

И еще один комедийный закон необходимо соблюдать при этом. О нем в свое время четко писал В. Белинский: «Если в комедии между действующими лицами есть герой человечества, он играет в ней обыкновенную роль, так что в нем никто не видит, а разве только подозревает в возможности героя человечества. Но как скоро он является таким героем и осуществляет своею судьбою торжество нравственного закона, то хотя бы все остальные лица были дураки и смешили вас до слез своим противоречием с разумною действительностию — драматическое произведение уже не комедия, а трагедия». У нас же часто называют комедией такие фильмы, где герой является представителем чистой драмы и только окружающие его персонажи являются комедийными. Наши многие ошибки и недостатки в работе над комедией кроются в неправильном жанровом определении главного действующего лица (героя), который также должен создаваться по законам комедии.

В нашем обществе положительные герои преобладают, а отрицательных становится все меньше и меньше. И зрители комедии, видя тот вред, который могут нам принести последыши индивидуалистической буржуазной морали, должны в то же время ощущать, какое место эти люди занимают в жизни.

—А как же быть с карикатурой? — спросят меня.— Значит надо на карикатуре рядом с маленькой фигуркой какого-нибудь мздоимца или бюрократа изображать огромную фигуру положительного персонажа, выбрасывающего этого мздоимца или бюрократа из нашей среды?»

Нет, разумеется, и карикатура, и фельетон, и даже короткометражный комический фильм могу быть целиком посвящены осмеянию отрицательного явления или типа. И при этом, если они правильно задуманы, никакого извращения действительности или смещения реальных жизненных пропорций не произойдет. Карикатура, фельетон, короткометражный комический фильм имеют иную идейную и тематическую емкость,

чем театральная или кинематографическая комедия, которые обязаны выявить множество жизненных связей, широко рисовать действительность. Комедия обладает большей силой обобщения и поэтому требует более глубоких мотивировок, чем «малые формы» юмора и сатиры.

Кстати сказать, «малые формы» всегда существуют в определенном контексте, они окружены другими материалами — иного содержания статьями, напечатанными в том же номере газеты или журнала, другими номерами эстрадного концерта, а в кино демонстрируются вместе с полнометражной картиной и хроникой. И этот контекст, в котором существуют «малые формы» юмора и сатиры, помогает правильно понять удельный вес, которым обладают описываемые в них отрицательные явления в реальной жизни.

Поэтому, в частности, многие темы, пригодные для «малых форм» сатиры и юмора, не могут быть положены в основу «большой формы». Вот почему и постигла неудача талантливого фельетониста С. Нариньяни, сделавшего фельетонную тему содержанием комедии. В карикатуре, фельетоне, короткометражной комической ленте конфликт присутствует в неразвитом виде; в комедии он должен быть обязательно развернут, в ней необходим широкий показ положительной советской среды, активно борющейся с отрицательными явлениями.

Между разными жанрами комедийного и сатирического искусства общее то, что смехом они борются против всего негодного, отживающего; но они в то же время обладают разной «емкостью», разной силой обобщения и решают свои задачи разными средствами.

Великие русские сатирики прекрасно это понимали. Разные средства применял Гоголь в «Мертвых душах» и в «Ревизоре», Салтыков-Щедрин в «Господах Головлевых», в «Благонамеренных речах» и в сказках. С различной широтой и степенью обобщения рисовалась во всех этих произведениях среда, окружающая героев, с различной степенью сгущения человеческих пороков и недостатков изображались отрицательные персонажи. Одни жанры комедии и сатиры требуют подробных психологических и бытовых характеристик, другие пользуются более широкими обобщениями, третьи прибегают к символу или аллегории. При этом выбор жанров, разумеется, не случаен и не произволен. Художественные средства «Губернских очерков» не могли пригодиться Щедрину для решения идейных задач его сказок.

И так же, как нашим великим предшественникам, нам нужны все жанры сатирического и комедийного искусства. В этом отношении мастера кино находятся в более благоприятном положении, чем деятели театра. Мы можем прибегнуть к аллегории в рисованном фильме, к гротеску в объемной мультипликации, можем решать темы карикатуры и фельетона в короткометражных комических лентах и создавать большие комедийные и сатирические «полотна» — полнометражные картины. Но всеми этими огромными возможностями, которые нам предоставляет киноискусство, мы пользуемся плохо, не по-хозяйски.

Творчество великих русских комедиографов и сатириков прошлого отличалось высокой идейностью, оно было пронизано ненавистью к темным сторонам современной им действительности. Русскому искусству всегда была чужда столь распространенная на Западе бездумная, безобидная комедия, оно всегда воспитывало зрителей, выносило приговор отрицательным явлениям, боролось с пороками и недостатками.

Этой высокой идейности, страстности, целеустремленности, умению наблюдать жизнь и воплощать ее в своих произведениях мы должны учиться у наших великих предшественников.

Мы должны учиться у них реализму. Никогда они не опускались

до натуралистического, фотографического копирования жизни. Они, так же как и безымённые создатели народных сатирических сказок, никогда не боялись ни фантастики, ни смелого смещения реальных жизненных отношений ради того, чтобы в конечном счете выразить правду жизни, тенденции ее развития. Нам же нередко стремление к внешнему жизнеподобию мешает ярко выразить большую правду действительности.

Наконец, мы должны учиться у них мастерству. Не копировать их произведения, не подражать им, а добиваться такого же точного владения каждым из комедийных и сатирических жанров, такого же умения создавать комедийные и сатирические типы-характеры.

Столь же ценное и поучительное наследство оставили нам великие советские писатели — Горький и Маяковский.

Сатирическое творчество Горького состоит преимущественно из памфлетов, сказок и отдельных сатирических образов в произведениях иных жанров. Хотя сатирические произведения составляли лишь малую часть творчества Горького, ему в высокой степени было свойственно мастерство сатирика и комедиографа, умение беспощадно разить, убивать смехом. Основоположник социалистического реализма не боялся прибегать к предельному сгущению красок, даже к прямому гротеску, когда он создавал свои сатирические типы. В этом отношении особенно поучительна его входящая в цикл «Русских сказок» замечательная сатира на декадентское искусство.

Разоблачая модный у буржуазной интеллигенции эпохи реакции пессимизм, Горький с беспощадной злостью изображает насаждавшийся поэтами-декадентами культ смерти. Он не боится никаких преувеличений, которые позволили бы ему выявить и высмеять тенденцию развития декадентской поэзии. И для вскрытия общественного смысла этой тенденции он сопоставляет «поэзию» и «прозу», культ обреченности и точный житейский расчет жадного буржуа-стяжателя.

Горький не боится не только аналогий, но и всем понятных намеков. Его поэт Смертяшкин (в образе которого узнал себя известный декадент Ф. Соллогуб) начинает свою карьеру сочинителем стихотворных объявлений похоронного бюро. Изгнанный оттуда, он находит приют в журнале, который издает буржуазный меценат «сын знаменитого салотопа и мыловара Антипы Говорухина» (и здесь есть прямой намек на таких купцов-«меценатов», как издатель «Золотого руна» — органа символистов — Рябушинский). Сын Антипы Говорухина придумывает новоявленному поэту стильный псевдоним — Смертяшкин. И Смертяшкин, которому неожиданно повезло, успешно использует хорошо знакомый ему по прежней деятельности культ смерти. Он венчается «в старенькой церкви, тесно окруженной самодовольными могилами переполненного кладбища»... «Свидетелями брака подписались два могильщика»... «Новобрачная, в белом платье с черными лентами и под черной фатой, умирала от восторга, а Смертяшкин, влажными глазами оглядывая публику, спрашивал шафера: «Репортеры есть?»

Этим же приемом Горький рисует и жену Смертяшкина — Нимфодору, которая заказывает «люльку в форме гробика» и, оставаясь весьма хозяйственной дамой, сама солит огурцы. Так же охарактеризован и друг дома — мистик и эстет по убеждениям и парикмахер по профессии.

Так Горький строит всю сказку — на остром, контрастном сопоставлении преувеличенно, до гротеска, обрисованного культа смерти и «прозы жизни». Гротесковое преувеличение типических особенностей декадентской поэзии в сопоставлении с изображением мещанского быта, породившего эти особенности,— вот что позволяет Горькому точно определить социальный смысл декадентства.

Необходимость сгущения красок для создания реалистических образов-характеров Горький утверждал и в своих теоретических работах.

«Мы знаем, что люди — разнообразны,— писал он,— этот — болтлив, тот — лаконичен, этот — назойлив и самовлюблен, тот — застенчив и не уверен в себе... Но и каждое из этих качеств еще не всегда вполне определяет характер,— весьма часто оно бросается в глаза только потому, что скрыто менее ловко и умело, чем другое, сопутствующее ему, но не совпадающее с ним и поэтому способное слишком явно обнаружить двуличие, «двоедушие» человека.

Драматург имеет право, взяв любое из этих качеств, углубить, расширить его, придать ему остроту и яркость, сделать главным и определяющим характер той или иной фигуры пьесы. Именно к этому сводится работа создания характера»*.

Эти слова Горького были обращены ко всем драматургам. Но особенное значение они имеют для мастеров комедийных жанров. Комедия, сатира и гротеск, как никакой другой вид искусства, обязаны сгущать главные душевные качества своих отрицательных персонажей, разоблачая мнимую сложность, которой эти персонажи маскируются в жизни.

Драматург и режиссер должны выделять в комедийном характере главные, существенные его качества, подлежащие осмеянию, добиваться полного самораскрытия, саморазоблачения комедийного персонажа. А это в свою очередь требует создания для него таких необычных условий, в которых он поневоле себя разоблачает перед зрителями. Поэтому комедия допускает, а часто даже требует условных ситуаций, даже ухода в фантастику. Художник вправе продемонстрировать в комедии такое стечение обстоятельств, которое в жизни практически невозможно. При этом он останется реалистом, если такое условное стечение обстоятельств поможет ему выявить закономерности развития действительности и правдиво вскрыть основные особенности тех или иных социальных типов. Фантастика русской народной сказки есть средство выражения правды жизни, а не способ ухода в условный нереальный мир. Сама по себе фантастика не противоречит законам реализма. Все зависит от того, на что направлены комедийные условности и фантастика. Если они уводят зрителя от правильного понимания действительности,— они антиреалистичны; если они являются средством выражения правды жизни,— они реалистичны. Я полагаю поэтому, что не противоречат требованиям реализма ни гротесковая сцена «пира зверей» в «Веселых ребятах», ни фантастический полет героини «Светлого пути» по небесам.

Фантастика и гротеск в комедии и сатире являются тем видом образного доказательства мысли автора, который в математике носит название reductio ad absurdum — приведением к нелепости. Мы вводим в сюжетную ткань произведения явно несостоятельное, с точки зрения внешнего жизнеподобия, допущение и с его помощью вскрываем жизненную позицию наших комедийных героев.

Это обстоятельство лучше чем кто бы то ни было понимал великий советский мастер комедии и сатиры Маяковский. Гротесковые преувеличения и фантастика были его излюбленными художественными средствами, с помощью которых он высмеивал те или иные отрицательные явления в нашей жизни. В стихотворении «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума» (стихотворение, которое в свое время могло бы послужить замечательным сценарием сатирической агиткомедии) волшебник переносит обывательницу в белогвардейский «рай», и она там на собственной шкуре познает, что в этом «раю» все «только

---

* М. Горький, Соч., т. 26, стр. 416.

для буржуя». Сатирический смысл стихотворения «Прозаседавшиеся», как известно, положительно оцененного В. И. Лениным, вскрывается совершенно фантастической картиной заседания, на котором присутствуют только половины людей:

В день
заседаний на двадцать
надо поспеть нам.
Поневоле приходится разорваться!
До пояса здесь,
а остальное
там.

Такими же художественными средствами решена и тема стихотворения «О дряни». Злейший враг мещанства, Маяковский разоблачает способность мещанина приспособиться к новой действительности и прикрыть внешними формами нового, советского быта свое индивидуалистическое, буржуазное стремление к личному благополучию.

На стенке Маркс.
Рамочка ála.
На «Известиях» лежа, котенок греется.
А из-под потолочка
верещала
оголтелая канареица.

Остро сталкивая внешние приметы нового и старого быта, Маяковский фантастическим по форме и глубоко реалистическим по смыслу приемом приводит читателя к необходимому выводу:

Маркс со стенки смотрел, смотрел...
И вдруг
разинул рот,
да как заорет:
«Опутали революцию обывательщины нити.
Страшнее Врангеля обывательский быт.
Скорее
головы канарейкам сверните,—
чтоб коммунизм
канарейками не был побит!»

Так же как и в сатирическую поэзию, Маяковский органически включает элементы фантастики, гротеска и в свою драматургию, начиная от «Мистерии-буфф», пародирующей библейский миф о ноевом ковчеге, и кончая «Клопом» и «Баней», где он сталкивает мещан и перерожденцев с новым, коммунистическим обществом. Но ни гротесковые преувеличения в характерах Присыпкина-Скрипкина, Оптимистенко, Победоносикова и всех отрицательных персонажей обеих комедий, ни фантастика, к которой прибегает Маяковский, для того чтобы вынести свой приговор этим врагам революции, не противоречат общей реалистической направленности этих пьес. Судьбы Пьера Скрипкина и Победоносикова, как и их характеры, типичны при всей фантастичности индивидуального выражения этой типичности.

Закономерно ли определять задачи современной советской комедии такими примерами? Не изменились ли задачи комедии в нашем обществе? Возможны ли в нашей комедии такие характеры, которые мы видели в классических произведениях? Возможны ли такие же конфликты и комедийные ситуации?

В досоциалистическом обществе задача комедии заключалась главным образом не в утверждении нового, а в ниспровержении старого. Она бичевала пороки современного ей общества, не имея еще возможности противопоставить этим порокам среду, в которой утвердились новые, разумные и справедливые отношения между людьми. Сила советской комедии состоит в том, что она прежде всего утверждает новое; бичуя отмирающее, старое, но все еще существующее, она делает это с позиций реально существующих социалистических отношений между людьми.

В комедии прежних времен положительные персонажи (если они в ней имеются) оказываются жертвой отрицательной среды. В советской же комедии обязательно должна присутствовать положительная среда, потому что именно она характерна для советского общества. Из этого не следует, как мы уже говорили, что одному отрицательному персонажу должны быть механически противопоставлены десятки положительных; из этого следует только то, что судьбы отрицательных персонажей должны развиваться по законам социалистического общества и что новая, советская мораль должна быть в советской комедии главной действующей силой. Если четверть века назад Маяковский, чтобы осудить отрицательных персонажей своей комедии, вынужден был сталкивать их с коммунистическим будущим, то мы можем сталкивать их с настоящим и судить по уже победившим в нашей стране новым моральным нормам.

В этом, на наш взгляд, заключается главное, что принципиально отличает нашу комедию от классической. Но это, разумеется, не мешает нам учиться у классической комедии, развивать ее высокие сатирические традиции, ставить перед собой большие идейно-воспитательные задачи, овладевать реалистическим мастерством, которое ее отличало.

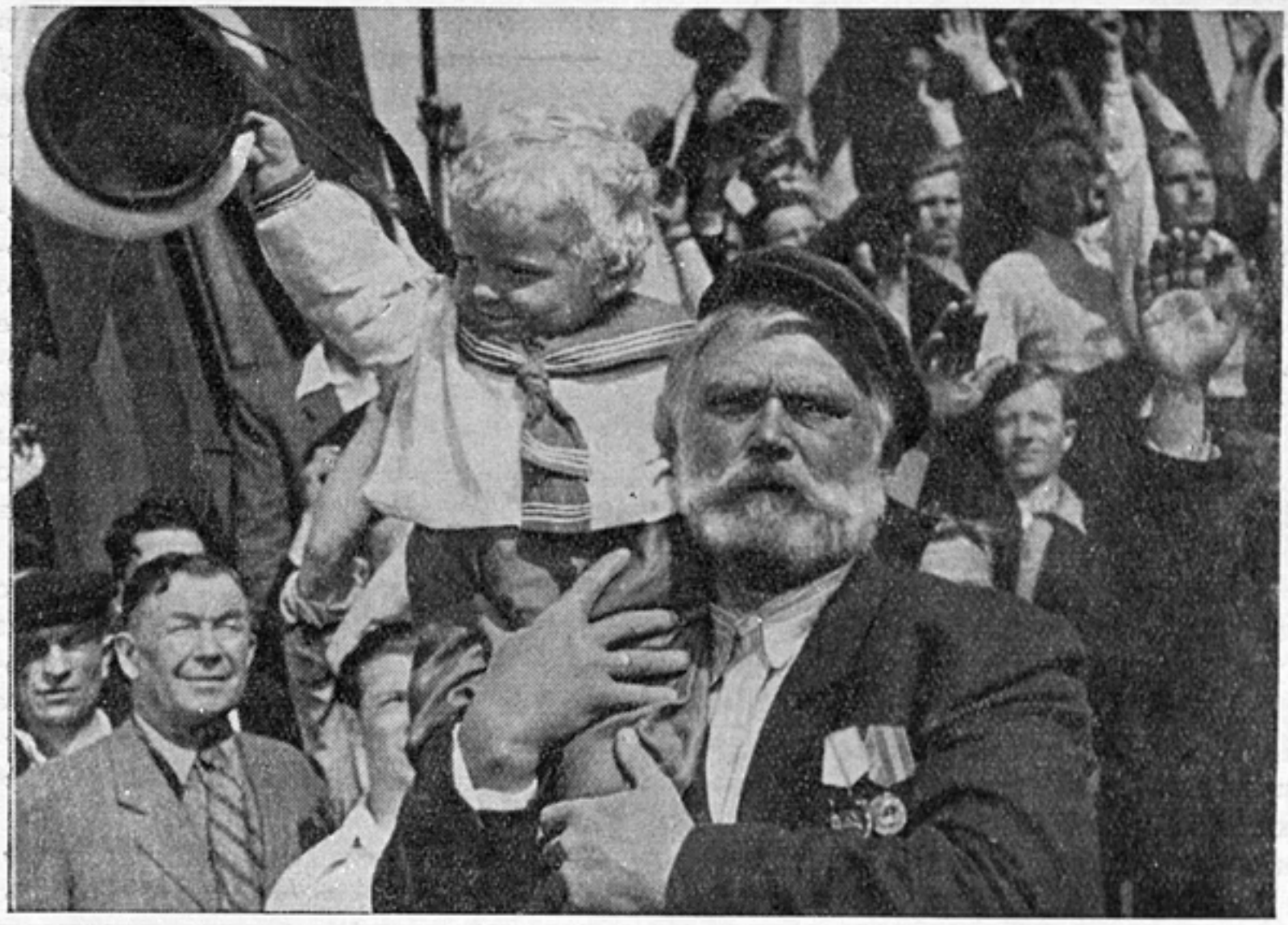
Советская кинокомедия еще отстает. Отстает не только от требований, которые ей предъявляет наша действительность, но и от других видов нашего киноискусства. Опыт русской народной и классической комедии и сатиры может помочь нам преодолеть это отставание.

«Без «гнева» писать о вредном — значит, скучно писать»,— говорил В. И. Ленин. Да, комедиографу нужна злость ко всему тому, что он ненавидит, как нужна любовь ко всему тому, что он утверждает. Нужна также и смелость, о которой мы много рассуждаем «теоретически», но которой не видим в практике. Нас еще часто пугают ханжеские или обывательские замечания, вроде тех, которые высмеял Гоголь в заключительных строках повести «Нос», изобразив «критика», испугавшегося необычного сюжета повести: «Но что страннее, что непонятнее всего,— это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это». И Гоголь с присущей ему гениальной иронией отвечает: «А однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?.. А все же, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете,— редко, но бывают!»

Гоголь считал возможным, чтобы у человека убежал нос; у Маяковского Карл Маркс «орет со стенки» — это смело, образно, выразительно и комедийно.

Надо и нам быть смелее, выше, веселее!

P. S. Да! Забыл сказать важную, «новую и оригинальную» мысль; забыл потому, что она действительно забыта: комедия должна быть смешной!



Ю. ЛУКИН

ЖУРБИНЫ... КОТОРЫЕ ИВАНОВЫ И НЕ ИВАНОВЫ

(«БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ»)

Радостно появление на экранах наших кинотеатров такого фильма, как «Большая семья». Он принес с собой много нового, он возродил много хорошего старого в советском киноискусстве. Этот фильм помогает решению некоторых насущных вопросов развития кино.

Тема социалистического труда, тема жизни людей нашего современного рабочего класса — много ли произведений было посвящено ей? Можем ли мы похвастать, что у нас создано достаточно фильмов, где был бы показан со всеми своими радостями и печалями, надеждами и чаяниями, стремлениями и свершениями простой советский рабочий человек, а тем более целая рабочая семья? В этом фильме внимание авторов отдано как раз одной такой рабочей семье, а по сути — всей большой семье советских людей с ее традициями, отношением к труду, нравственными устоями. Разве мало выходило у нас фильмов, где авторы холодной помпезностью заслоняли живой и многообразный мир рядового строителя коммунизма и где народ представал в неких символических образах, становившихся своего рода стандартом! Часто ли за последние годы наша кинематография обращалась к созданным ею самой традициям углубленного изображения психологии этого простого

человека, передачи его мыслей, чувств, состояния — всего его образа крупным планом, и в буквальном и в более широком смысле? Ложно понятая монументальность мешала делать это, лишала ряд фильмов той высокой человечности, которая присуща именно советскому киноискусству, является его неотъемлемым достоинством, его благородной традицией.

Когда в журнале «Звезда» появился роман В. Кочетова «Журбины», читателей сразу многое привлекло в нем. И прежде всего — тема послевоенной жизни советского рабочего класса, та художественная идея, что легла в основу книги.

История литературы знает немало «семейных хроник». Одно из достоинств книги В. Кочетова в том, что рамки старого литературного жанра включили здесь в себя совершенно новое содержание — повествование о судьбах трех поколений рабочей семьи. Художественный замысел вполне удался.

Очень важно выделить существенную особенность этого произведения: в нем получили правдивое отображение не только работа людей на производстве, но и их культурные интересы и потребности, их быт, отношение к внешнему миру, к семье, любовь, дружба, новые нормы этики, присущие советскому рабочему человеку наших дней. Все это показано в органическом единстве — так, как существует в реальной жизни. Система образов романа и их развитие даны писателем в преодолении героями книги жизненных противоречий, конфликтов; всей своей направленностью произведение утверждает— и в труде и в быту — победу нового, коммунистического отношения к жизни, к человеку. Автор показывает рождение нового, его борьбу со старым, отживающим, победу этого нового.

Впоследствии роман был инсценирован В. Кочетовым и С. Кара, и зрители увидели пьесу «Семья Журбиных». Специфика театральной сцены побудила авторов сосредоточить все действие в основном в доме Журбиных. Это собрало внимание зрителя на основных персонажах, и на первый план вышли мотивы семьи, быта. Спектакль получился очень эмоциональным, он глубоко трогает своей сердечностью, проникновением во внутренний мир героев. Но кое-что заставляло пожалеть, что тема труда, тема заводской жизни оказалась в пьесе несколько приглушенной.

Широчайшие возможности кино позволили тем же авторам в работе над экранизацией романа вновь выдвинуть вперед отношения людей в их каждодневном труде, перенести действие на завод, на стапель, где строятся корабли, пространнее показать эту сторону произведения В. Кочетова. В результате создан фильм, где с достаточной пропорциональностью сохранены главные линии развития прозаического первоисточника. Правда, возник некоторый крен в обратную сторону. Теперь уже приходится сожалеть о том, что потеряли в яркости эпизоды, где раскрыты драматические переживания героев, когда это касается таких проблем, как любовь, упрочение счастья, прощение вины любимому человеку, крушение прежнего идеала, разрыв с бывшим другом и так далее.

Итак, на экране новая картина, в которую хочется пристальнее вглядеться. Рассказ ведется о людях, наделенных живыми чертами индивидуальности и несущих в себе такие свойства, которые делают их изображение типическим. Скажем сначала об этом типическом.

Недаром фильм назван «Большая семья», и недаром сами Журбины в нем говорят о себе, как о «всех Журбиных» — и «тех, что Ивановы», и «тех, что Степановы»... В этой реплике взято в концентрированном виде главное содержание мысли, развитой в романе. Там директор завода, где из поколения в поколение передавались традиции рабочей «династии» Журбиных, видя, какая «великая сила Журбины», в раздумьях своих выделял черты, которые являются в людях этой семьи обобщенным выражением ряда свойств русского советского рабочего, «думал о чем-то таком, что невозможно ограничить рамками одной семьи, о чем-то огромном, гигантском, что владеет судьбами мира, судьбами всего человечества».

Кто же такие Журбины?

Это люди, беззаветно преданные своему труду, мыслящие государственно, оценивающие работу всего завода и каждого рабочего с точки зрения той пользы, какую она приносит общенародному делу. Это мастера высокой квалификации, у которых физический труд все более сочетается с трудом умственным. Это передовики производства, которые умеют видеть новое и трезво оценить свою роль в борьбе за это новое: если они начинают отставать от быстро идущей

«Большая семья»

вперед жизни, они учатся, пополняют свой богатейший практический опыт знаниями; если меняющаяся технология производства требует новых профессий, они овладевают этими профессиями и становятся мастерами в новом для себя деле. Это борцы, не отступающие перед трудностями, упорно преодолевающие их. В том, что часто называют личной жизнью, это люди твердых устоев, высокой морали — отношения их друг с другом и с окружающими определяются ясными и надежными принципами. Журбины — живые герои наших дней, они обладают широким кругозором, им свойствен постоянный духовный рост. Яркая их черта — высокая требовательность к себе и к другим, на работе и в быту. Это сыны и дочери великого народа, взращенные Коммунистической партией, советской действительностью.

Теперь взглянем поуже, чтобы приблизиться к конкретной плоти, в которую облечены эти типические черты единого советского национального характера. Прежде всего те Журбины, которые не Ивановы и не Степановы, — советские рабочие-кораблестроители. В этом своеобразие их трудовой деятельности. Конфликты, возникающие в их заводской жизни, часто зависят от особенностей профессии каждого из них и от ярко очерченных авторами индивидуальных свойств характера.

Главные сюжетные линии из тех, что переплетаются в романе, в пьесе, а также и в фильме, связаны с переходом завода на более высокий технологический уровень. План этой реконструкции производства кораблей выношен советскими инженерами и разработан при активном участии одного из отпрысков журбинской семьи — Антона. Молодой инженер-технолог отдал много жара, ума и сердца для того, чтобы осуществить перевод труда советских кораблестроителей в новое качество, отвечающее задачам эпохи перехода страны от социализма к коммунизму. Не будем останавливаться на технической стороне вопроса, скажем только, что для этого оказалось необходимым подняться на более высокую ступень организации труда и его производительности. Понадобились кадры «мастеров коммунистического труда, мастеров владения машинами и механизмами».

Перед знатным передовиком, лучшим клепальщиком завода Алексеем Журбиным

встает проблема освоения профессии сварщика, поскольку клепка в новой технологии производства вытесняется сваркой. Виктор, модельщик, бьется над конструкцией нового станка. Успешно завершить творческие поиски помогают ему молодой технолог-корпусник Зина Иванова и другие инженеры.

Реконструкция производства поставила трудно разрешимые задачи и перед старшим поколением рабочих этого завода, потребовала от них научных знаний. Илья Журбин, отец Антона, Алексея и Виктора, остро почувствовал, как и его старый друг Басманов, что может оказаться в обозе. Десятки навыков, тончайшая сметка, приобретенные в многолетнем опыте талантливого рабочего-самородка, оказались недостаточными в новых условиях. Если Басманов вначале смалодушничал, то Илья Журбин, со свойственным ему упорством, принимается с азов за учебу. Это гордый, самолюбивый человек. Он учится тайком от посторонних, тайком от семьи. Чуть подтрунивая над самим собой, делая вид, что отправляется на рыбную ловлю, он регулярно ходит заниматься к Зине Ивановой, которая помогает учиться и Виктору, и Алексею.

А у старейшего в этой «династии», у деда Матвея — другая беда, которую не сломишь ни упорством, ни выдержкой. Годы отняли у лучшего заводского разметчика, славившегося точностью глаза и расчета, остроту зрения. Возникает тяжелая угроза отрыва от активного участия в жизни завода. Однако и тут заводской коллектив приходит на помощь своему ветерану. В превосходных сценах показывает фильм, как Матвей Дорофеевич получает назначение на пост «ночного директора», должность, которую директор поначалу изобрел, чтобы не обидеть заслуженного старика, прикрыв высоким титулом скромные обязанности сторожа директорского кабинета. Дружеское преувеличение оборачивается былью. Знающий весь завод, как свои пять пальцев, старик и впрямь во многом заменяет директора во время его отсутствия.

Но есть конфликты, где и помощь коллектива куда более ограниченна и опосредованна. Это драмы, вырастающие и вспыхивающие в семейной, интимной жизни, в отношениях между любящими людьми. Здесь коллектив дает человеку силу, чтобы не утратить жизненной перспективы, не вы-

«Большая семья»

«Большая семья»

биться из строя; что же касается самого конфликта, то в главном он разрешается самим человеком, в зависимости от выработанных в нем устоев, от сложившегося и воспитанного в нем характера.

Так, Алексею приходится решать вопрос о своем чувстве к юной чертежнице Кате Травниковой, которую обманул и бросил с маленьким ребенком проходимец, работавший на заводе заведующим клубом и увлекший романтически настроенную девушку хвастливыми и наглыми баснями о своих якобы возвышенных духовных интересах.

Так расходятся пути Виктора и его жены Лиды, которой казалось, что Журбины заняты только своими кораблями и не чувствуют человеческой души. Она ушла от мужа, когда тот был поглощен работой над своим изобретением и когда невниманием к жене не однажды горько оскорбил в ней человека.

Нет особых потрясений, пожалуй, лишь в жизни счастливых супругов и родителей — Кости и Дуняши, которые принесли в семью Журбиных первого представителя четвертого поколения, маленького Матвея Журбина. Ничем не омрачена жизнь и юной Тони, успешно сдавшей экзамены в институт и ставшей еще одним наглядным свидетельством того, что в дом Журбиных «высшее образование входит прочно».

А у остальных — свои тревоги, свои радости, свои обиды и трудности; иной раз ломка чего-то в характере, иной раз победы, иной раз поражения.

Примечательно, что Журбины чувствуют общую ответственность за каждого члена семьи. За уход Лиды винят не столько Виктора, сколько главу семьи — Илью Матвеевича. Именно ему выговаривает старейшина журбинского рода дед Матвей. Журбины высоко ценят большое искусство достойно вести «семейный корабль».

Вглядываясь в образы героев фильма, мы, собственно говоря, познакомились и с его сюжетом. Те, кому знаком роман, увидят, что в сценарии искусно сохранены основные линии развития действия, его узлы, образы действующих лиц, значительные эпизоды, существенные детали повествования. Сценарий очень близок к тексту книги. В этом его большое достоинство. Но здесь и некоторые его недостатки, проявившиеся в фильме.

Речь идет о том, что в работе над сценарием авторы имели благодарную возможность пересмотреть отдельные сюжетные линии, образы, слабее других прочерченные в романе, прояснить их, углубить изображение, обогатить его новыми наблюдениями, психологическими мотивировками, драматизировать развитие действия; они имели возможность также, используя средства киноискусства, значительно расширить рамки прозаического повествования, щедро применить самое различное вооружение художника, имеющееся в арсенале кино. Далеко не все из этих необычайно богатых возможностей использованы и сценаристами, а за ними и режиссером.

Есть, например, в фильме роли, которым в отличие от других персонажей, не придана выразительность и характерность: директор завода, парторг Жуков, Евсеев, Тарасов, даже Агафья Карповна — жена Ильи.

Если в отношениях Кати и Алексея отчетлив ясно мотивированный конфликт, то история отчуждения Виктора и Лиды мало вразумительна. Виновата ли Лида, что думала как о черством человеке о своем муже, который был на какое-то время целиком захвачен работой над изобретением, требовавшим от него огромного напряжения всех его духовных сил? Ведь Виктор — вовсе не сухарь, каким он ей вдруг показался; он — поэт и музыкант, его задушевную песню распевает вся семья, собираясь вечерами вместе. Забыла ли об этом Лида? Виноваты ли Журбины, не заметившие душевного смятения человека, вошедшего к ним в семью? Вероятно, виноваты и та и другие. Вероятно... Ибо в фильме нет глубокого обоснования драмы. И невольно задаешься вопросом: что же здесь разрушилось? Была ли здесь настоящая любовь?

Разрыв происходит в момент, когда большая, дружная семья в сборе, и кажется, что ничем не разрушить ее спаянности. Но это лишь внешний прием обострения, недостаточный, чтобы по-настоящему взволновать. Он может вызвать в зрительном зале лишь возглас удивления неожиданностью.

Излишне гротесковым получился образ заведующего клубом. Настолько примитивны его средства обольщения и завиральное хвастовство, что при всей порывистости, мечтательности, юности Кати трудно поверить, будто достаточно было таких убогих стандартов, чтобы произвести столь сильное впечатление на ее душу.

Очень мало материала дает актеру и постановщику роль Антона Журбина, как она набросана в сценарии. Примерно то же можно сказать и о роли Зины Ивановой. Они почти однолинейны, каждая из этих ролей.

Постановка И. Хейфица особенно удачна там, где режиссер ближе всего к жизни, где он увлеченно ведет рассказ о ее буднях и романтических подъемах, умея выявить романтику в течении будничных событий и показать скромность, простоту советских людей в наиболее возвышающие моменты. Успех сопутствует режиссеру всюду, где он следует глубокой правде жизни, где заботливо воссоздается реальная жизненная обстановка действия, где находятся убедительные подробности изображения, те самые детали, без которых, как известно, нет характера. В фильме наиболее сильные места те, которые сильнее всего и в романе, самые слабые — те, которые воспринимаются как менее разработанные и в романе. Казалось бы, это естественно. Но хотелось бы более отчетливо видеть творческий почерк режиссера.

Зрители, несомненно, обратили внимание на такие сцены в фильме, как ночное дежурство Матвея Журбина в кабинете директора и его разговор по телефону с министром; как неожиданный визит Ильи Матвеевича и Басманова к Алексею, слегка опьяненному своей славой лучшего клепальщика и инсценировавшего «образцово-показательный» завтрак знатного рабочего для фотосъемки. Старики пришли к Алексею для домашней «проработки», чтобы оберечь его от зазнайства, от опасности поверить в то, что своими успехами он обязан только себе, а не коллективу. В то же время они поздравляют его с действительным новым трудовым достижением. Не может не волновать и сцена Алексея с Катей, когда он, найдя наконец верное решение, врывается к ней в комнатку, где она поселилась с ребенком, и уводит ее к себе.

Здесь, в столь разных по содержанию эпизодах, видны и драматизм, и теплый юмор, смешанный с горечью, и едкая ирония, и стремительность штриха, и внимательность взгляда в человеческую душу.

Но ведь эти сцены наиболее волнуют и в книге и в театре. Здесь сказываются прež-

де всего достоинства литературного материала — романа, пьесы, сценария. Притом, надо заметить, в постановке театра им. Маяковского все три эти опорные картины звучат еще более напряженно и еще больше говорят сердцу зрителя.

Эмоциональности — вот чего зачастую не хватает постановке, вот в чем она уступает театральному варианту. Там, где режиссер не сковывает себя и актеров, там возникают такие отличные кадры, как финал картины — спуск со стапеля нового корабля, названного именем Матвея Журбина; толпы людей, приветствующих эту «диссертацию» Антона Журбина; потрясенное и полное достоинства лицо Матвея Дорофеевича, держащего на руках своего правнука — будущего преемника журбинской трудовой эстафеты. В этих картинах много света, воздуха, щедро открыты зрителю богатства человеческого сердца.

А в иных местах режиссер как бы стыдится сильного проявления чувства героев, «снимает» нарастающее напряжение либо художественной недомолвкой, либо уходом в сторону — смешком, внешним приемом, комическим штрихом. Вся семья Журбиных встревожена неожиданным уходом Лиды. Все собрались вокруг стола, идет обсуждение происшедшего, ищут виновников свершившегося, внутреннее, психологическое напряжение растет, и зритель мысленно втягивается в это напряженное обсуждение, в попытки понять что-то важное... Как вдруг все более сгущавшаяся атмосфера этого внутреннего действия «разряжается» затрещиной по затылку, которую получает Илья Матвеевич от Матвея Дорофеевича за то, что не справился с обязанностями главы семьи. Илья встает и уходит, как обиженный, но провинившийся мальчишка. Такие детали лишь обманчиво эффектны. Они ведь разрушают все предыдущие усилия авторов, режиссера, актеров, все становится как бы не всерьез.

Хотелось бы видеть в фильме о наших строителях кораблей больше воды — не той «воды», которую приходится выжимать из сценария, а настоящего водного простора — чувствовать больше воздуха, свежего ветра. То есть — больше поэзии.

Наверно, можно было давать фон киноповествования не таким тусклым, однотипным, как в эпизодах, где действие происходит в конторке мастеров, в проходной завода. И постановщик, и художники В. Волин и В. Савостин, и главный оператор фильма С. Иванов показали ведь в других кадрах свои возможности — изобретательность, хорошую выдумку, яркость восприятия жизни.

Не хотелось бы видеть в фильме о наших людях хотя бы слабые следы лакировки, отличавшей некоторые кинокартины.

Уж очень просторными хоромами выглядит в фильме «маленькая комнатка в легком деревянном домике» подсобного хозяйства завода, где приютилась Катя, расставшись с завклубом и оставив работу.

Уж очень сияют лаком туфли Алексея, закрывающие от зрителя висящий на стене портрет Кати, когда Алексей, сломленный отчаяньем, лежит на кушетке.

Эти впечатления стремишься высказать потому, что создатели фильма взяли в основе глубоко верное направление в своей творческой работе, и, приветствуя их усилия, страстно желаешь им и другим художникам кино еще большего успеха на этом пути, страстно ждешь от них широкого шага вперед, а не полушага.

Создатели этой кинокартины сумели собрать и сплотить талантливый и богатый творческими индивидуальностями актерский коллектив.

Деда Матвея играет высокоталантливый С. Лукьянов. Актер проявил в этом фильме большое мастерство перевоплощения. На экране возник цельный образ — согбенная годами, но мощная фигура патриарха рабочей «династии», спокойный проницательный взгляд из-под кустистых бровей, мудрая неторопливость суждений и речи, замедленная старостью походка. В этом заданном себе образе актер живет на протяжении всего фильма. Таков он в Журбинском доме, таков на заводе, когда наступает самый тяжелый момент его жизни, таков он, когда беседует с директором о своей дальнейшей судьбе и вершит неотложные дела в его кабинете. Запоминается тяжелая рука заводского ветерана, узловатая, с уже негнущимися пальцами, осторожно и неумело берущая телефонную трубку, спокойный взор, окидывающий новое «рабочее место», неловкие, но полные достоинства движения, поступь скромного человека, знающего, однако, что он, как и миллионы ему подобных, хозяин жизни, ее строитель, созидатель того, что нужно для народного блага.

Очень ровно ведет актер всю роль. По-

жалуй, слишком ровно. Как прозвучал в первых кадрах подчеркнуто негромкий старческий голос в чуть затянутых репликах, удививший своим контрастом с хором других голосов, так и прошел он сквозь весь фильм почти на одной ноте. Все это отчетливо разработано в профессиональном отношении. Но вряд ли исчерпывается этими красками то, что потребно для полного портрета Матвея Журбина. Даже о лихом гусарском похищении красавицы невесты рассказывает в фильме Матвей Журбин своей внучке Тоне благостным тоном человека, не только умудренного, но и изрядно смирённого отшумевшими годами. А ведь это не Финн, повествующий Руслану о былых подвигах во славу обольстительной Наины. Не хочется верить, что в жилах деда Матвея остыла, всегда мерным током струится когда-то жаркая, неспокойная кровь, что погасла в нем журбинская искра, живинка. Автор наделил этого героя красочной биографией. Могли ослабнуть с годами руки, ослабеть глаза, но не мог еще угаснуть взор, не мог угаснуть темперамент этой кипучей натуры.

Лишь в финальной картине распрямляется фигура, расправляются плечи гиганта-патриарха, и легкий отсвет былого огня проступает сквозь слезы растроганного человека.

Это раздумья. Роль сыграна очень хорошо. Но хотелось бы видеть ее еще более яркой, более емкой.

Что наследовал от Матвея его сын Илья Журбин? Актер Б. Андреев показывает могучего человека, принявшего на свои широкие плечи груз забот о большой семье — о ее достоинстве, о ее высокой рабочей славе. В творчестве Б. Андреева за последнее время эта роль — значительное и отрадное достижение. Его игра здесь проста и человечна, нет в ней статуарных поз, свободнее стала мимика, непринужденные интонации помогают оттенить добротность речевой характеристики, которой снабдили авторы своего героя. Хорошо передает актер ту хозяйскую рачительность, с которой относится Илья Журбин ко всему, что встречает он в жизни. Б. Андреев справился с ответственной задачей создать надежную опору всей образной системы кинопроизведения. Ибо таково в ней место Ильи Журбина.

Но, думается, здесь еще нагляднее заметно, что возможности роли не исчерпаны. Больше того, исчезло нечто, что в ней представляется обязательным. Илья Журбин ведь не только упрям, не только стоек. Он крайне смекалист в работе, он крут нравом и хитер — попросту хитер! — в различных передрягах. Угадывается в его характере что-то «цыганистое». И не та наивная хитрость его отличает, которая показана в уловках с «индивидуальной» учебой. Актер рисует Илью даже застенчивым, а он может быть и лукавым, ему не чужд задор и юмор. В стычках с Басмановым, как они показаны в фильме, проявляется только гнев Ильи, а ему, повидимому, присущи и издевка и горькое чувство обиды за старого друга, убоявшегося трудностей и ушедшего из-под влияния его авторитета. Короче говоря, палитра актерских средств могла бы в обрисовке этого интереснейшего образа быть значительно богаче. Стоило глубже проникнуть в природу данной индивидуальности журбинского характера.

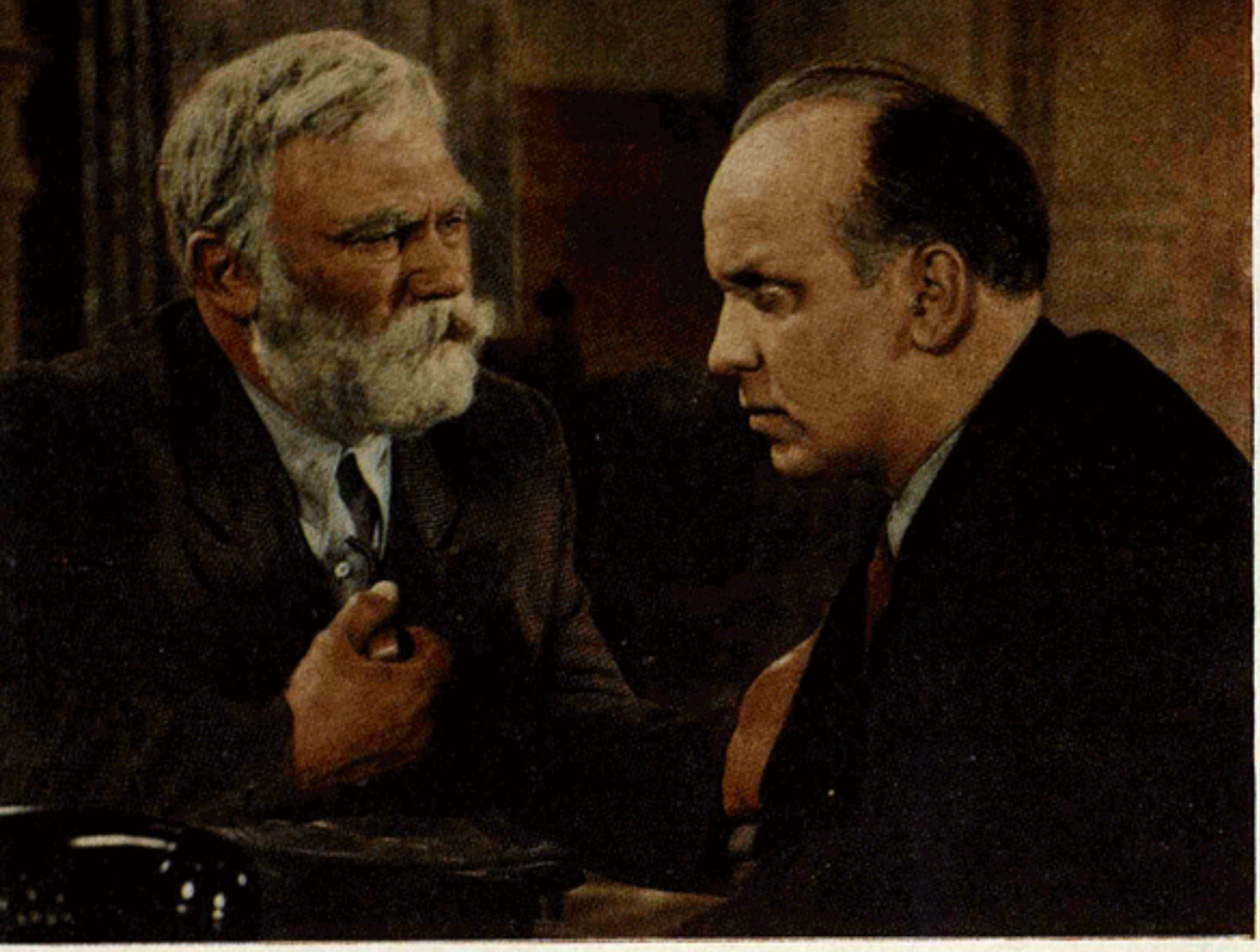
Следует сказать, что театр дал примеры подобных вариантов решения двух стержневых образов этого произведения.

Любопытно, что в фильме о рабочей «династии» снимались двое представителей славных театральных фамилий.

Роль Кати Травниковой, сильно затрудненную тем упрощенным решением, которое дано в фильме образу заведующего клубом, непринужденно и свежо сыграла молодая актриса Е. Добронравова. Думается, очень верно, учитывая характер роли завклубом, что актриса ведет сцены с ним, показывая Катю как бы углубленной в себя, захваченной своими мечтами, словно даже и не видящей возникшего перед ней человека и воспринимающей в его словах лишь то, что кажется ей долгожданным отзвуком собственных мыслей и мечтаний. Гораздо более открытое внутреннее общение возникает в сценах с Алексеем, особенно — в развязке. И это естественно: здесь оба человека знают друг друга, чувствуют. И роли их написаны в психологическом отношении очень точно. Хорошо передает способная актриса душевное смятение Кати — и тревогу надежды, сменившую застарелую боль, и угрызения совести, смешанные с чувством оскорбленности, и боязнь новой обиды, нежелание принять жертву, и свет вспыхнувшей радости. Удалось ей передать и нежную доверчивость этой хрупкой и мужественной в выпавшем ей испытании молодой женщины.

БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ

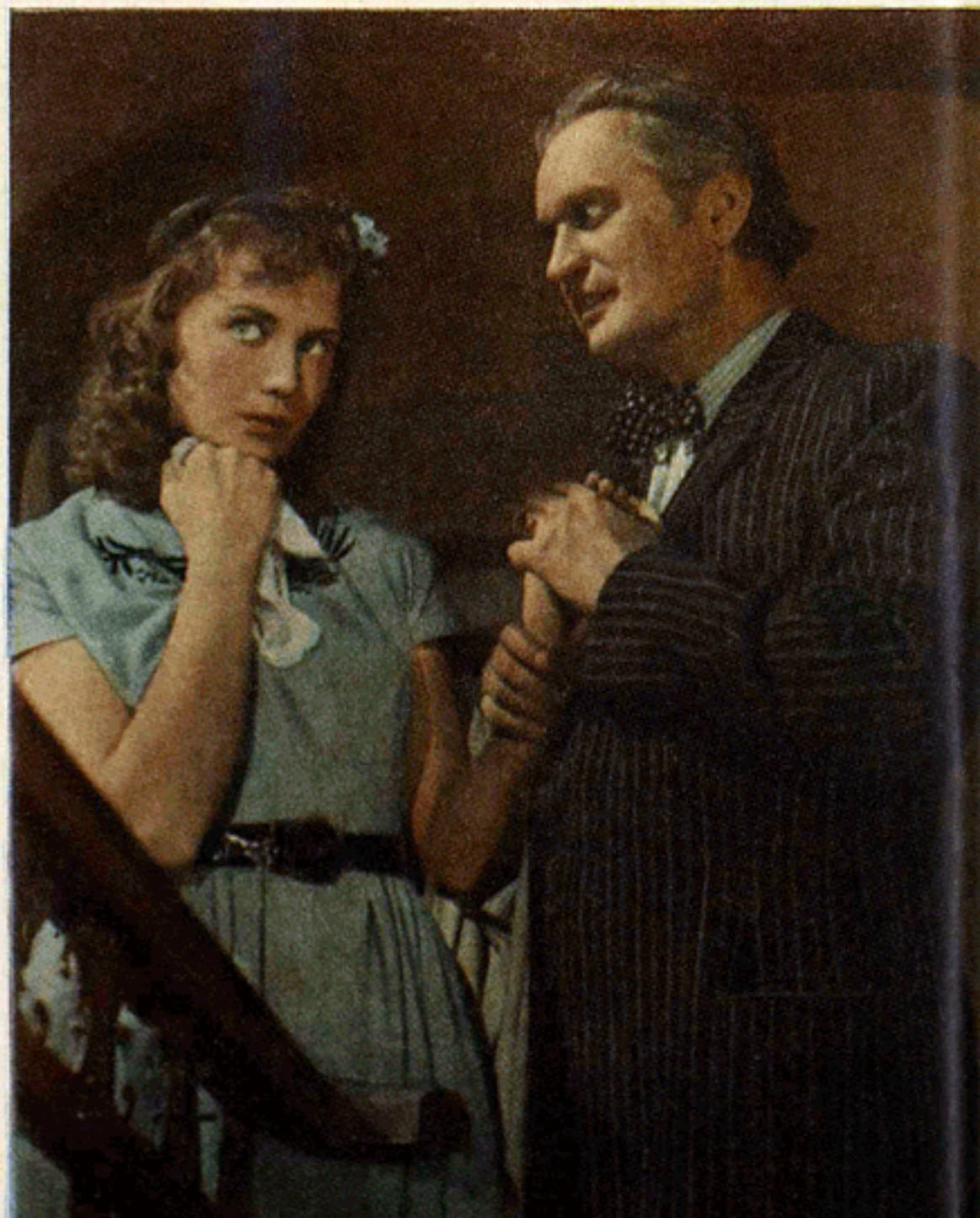
Сценарий **В. Кочетова, С. Кара.** Постановка **И. Хейфица.**
Главный оператор **С. Иванов.** Режиссер **С. Деревянский.**
Композитор **В. Пушков.** Художники: **В. Волин, В. Савостин.**



В ролях:

**С. Лукьянов, Б. Андреев,
В. Кузнецова, А. Баталов,
С. Курилов, В. Медведев,
Б. Битюков, И. Арепина,
К. Лучко, Е. Савинова,
Н. Сергеев, Е. Добронравова,
П. Кадочников, Л. Кронберг,
Н. Гриценко, Б. Коковкин.**

**Производство киностудии
«Ленфильм».**



У юного А. Баталова, играющего Алексея, впереди трудный и увлекательный путь овладения актерским мастерством. Но сколько чудесного обаяния в самом облике юноши, глядящем на нас с экрана! Что-то непередаваемо милое и простое выразилось здесь, такое, что, наверно, рождается только на нашей родине и потому так трогает сердце. Оно больше громких слов говорит о чистоте и внутреннем благородстве нашей молодежи, об ее стремлениях, об ее отношении к жизни. Исключительно благодарные данные молодого актера заставляют, правда, пока еще намеком, вспомнить о ролях, сыгранных в свое время другим артистом, носившим эту фамилию. Будем надеяться, что это творческое обещание окажется выполненным. Актеру нужна вдумчивая, упорная работа над собой — такая, как у Журбиных...

Блестящее дарование и мастерство Н. Гриценко, сатирически изобличающего своего героя, помогает чуть примириться с обрисовкой образа завклубом. Не ждет ли давно этого актера роль Хлестакова?

П. Кадочников выступил в необычной для себя роли «человека без хребта», инженера Скобелева, несколько старомодного образа представителя технической интеллигенции — наполовину чинуши, наполовину благородного сердца, неприспособленного к практической работе и ясным решениям, обиженного на судьбу и людей. Скобелев вначале дружит с завклубом, но, узнав о его поступке по отношению к Кате, бьет его по физиономии. Такое решительное действие, осуществленное им впервые, помогает Скобелеву и впоследствии стать более целеустремленным. Актер находит для этого образа тонкие черточки, тонко наблюденные правдивые детали.

Удачно сыграны небольшие роли Тони Журбиной (А. Арепина) и директора завода (Б. Коковкин). Простыми и ясными средствами рисует образ Басманова актер Н. Сергеев. По нескольким живым штрихам, которыми наделила Е. Савинова свою героиню — Дуняшу, можно догадываться, что образ этот мог стать значительно полноценнее. Только догадываться, ибо актриса не получила для своей роли достаточно материала от авторов.

Немногое смогли показать в предоставленных им ролях В. Кузнецова (Агафья Карповна), С. Курилов (Виктор), В. Медведев (Антон), Б. Битюков (Костя), К. Лучко (Лида), Л. Кронберг (Зина Иванова).

«Большая семья»

Вот чем хотелось поделиться с читателями журнала, раздумывая о новой содержательной и интересной картине; поддержать то хорошее, новое, смелое, что в ней есть, порадоваться тому, что в ней ожили некоторые славные традиции нашего кино, и не пройти мимо ее недостатков, попробовать понять их природу.

Путь у авторов картины и актерского коллектива верный. Нужно еще более уверенно идти по нему. Жизнь советских людей — наших современников — неисчерпаемый источник, питающий настоящее, большое искусство.

А. КАРАГАНОВ

В ПОИСКАХ РЕШЕНИЯ СЛОЖНОЙ ТЕМЫ

(«ИСПЫТАНИЕ ВЕРНОСТИ»)

Давно уже всеми признано и утверждено, что одностороннее изображение советского человека среди машин и в разговорах о машинах так же далеко от истинного реализма, как и камерный показ его только в частной жизни, искусственно изолированной от жизни общественной, от производства, от трудовой практики. Однако в борьбе против односторонностей в изображении советского человека мы далеко еще не всегда пользуемся верным оружием.

При определении того, как художник может решить проблему создания многогранного образа, очень часто пишут о необходимости соблюдать «меру» в изображении быта и производства. Но так ли уж всеспасительна эта «мера»? Ведь там, где она возводится в некое непреложное долженствование, неизбежно начинается рассудочная арифметика: сколько можно взять того и сколько этого. Нет, путь к многогранности образа далеко не всегда лежит где-то посередине между увлечением картинами производства и художническим пристрастием к быту. Поиски такой обязательной середины могут нарушить органичность жизни любого образа и уже не «самосильно», а под старательное суфлерство режиссера будет двигаться герой во времени и пространствах фильма. В поисках такой органичности истинный художник всегда стремится дать своему герою больше свободы и самостоятельности, не стеснять его назойливой авторской опекой и подсказкой. И его не страшит, когда герой

отмахнется от рассудочной «меры» и пойдет на волне охватившей его страсти — будь то увлеченность делом или любовь к женщине — дальше пределов, этой мерой положенных; важно, чтобы он оставался человеком, в реальность которого нерушимо веришь, за которого волнуешься, радуешься или страдаешь...

О пьесе братьев Тур и И. Пырьева «Семья Лутониных» писали по-разному — одни ее ругали, другие (надо сказать, их было значительно меньше) поддерживали, даже хвалили. Но почти все сходились на признании того, что авторам не удалось органически соединить и показать с жизненной полнотой производственную деятельность и «личную жизнь» героев.

И вот перед нами фильм по мотивам «Семьи Лутониных». Многое в нем знакомо по журнальному варианту пьесы и по сцене, много нового; фильм не воспринимается как переложение знакомой пьесы на язык кино, это — произведение самостоятельное, со своими достоинствами и своими недостатками, хотя некоторые из них и восходят к пьесе.

Если в «Семье Лутониных» чувствовалось, что авторы в поисках «меры» колеблются между канонами «производственной пьесы» и «семейной драмы», то «Испытание верности» отмечено и большей цельностью замысла и большей последовательностью в художественном воплощении «сквозного действия».

Фильм вызывает споры — у него есть сторонники, но есть и немалое число противников. Причем споры чаще всего не ограничиваются обсуждением художественных качеств, а уходят в область сложнейших вопросов человеческой жизни. И это хорошо: такие расхождения и споры всегда лучше согласного равнодушия.

«Испытание верности» вызывает споры о жизни прежде всего потому, что здесь показана настоящая драма, без ретуши, без смягчения, одна из тех драм, с какими мы все еще часто встречаемся в жизни и от каких мы нередко отмахиваемся в искусстве и критике.

Разбирая некоторые явления современной драматургии, критик В. Блок писал в «Комсомольской правде» (19 января 1954 г.): «Чем выше сознание человека, его культура, тем обычно строже он в своем выборе спутника жизни. Не правда ли, в наши дни от пословицы «сердцу не прикажешь» веет обывательским, мещанским душком?»

Итак, «мещанский душок»... Одним махом опрокинута старинная пословица, в которой сосредоточен опыт веков и поколений. Но не перехлестывает ли критик в утверждении новых норм общежития? И не веет ли от его умозаключений душком упрощенчества? Ведь послушать В. Блока, так в жизни все бывает просто и легко, никаких тебе драм и противоречий: хорошие люди влюбляются в строгом соответствии с установленными правилами, а что сверх того, то от лукавого, и говорить тогда можно лишь о преступлениях и наказаниях.

Каковы бы ни были субъективные намерения автора статьи, объективно такая критика ведет к отказу от правдивого изображения противоречий и конфликтов в личной жизни людей. Идеалом такой критики являются герои, чья жизнь застрахована от всяких осложнений — в ней все упрощено до полного освобождения от противоречий, до хрестоматийной ясности каждого поступка и слова. Борьбе за правду в искусстве она не помогает.

Не страшиться противоречий, а объяснять их с позиций реальности, извлекать нравственные уроки из рождаемых этими противоречиями драм, ошибок и побед человека над своими заблуждениями и заблуждениями других — вот задача искусства, если оно реалистически, а не доктринерски подходит к сложным вопросам жизни и быта советских людей.

Такой именно подход к жизни и характерен для авторов «Испытания верности» (сценаристы бр. Тур и И. Пырьев, постановщик И. Пырьев). Утверждая нравственные нормы советского общества, они ни на минуту не уходят на боковые дорожки мелочного нравоучительства, а ведут серьезный разговор о серьезном.

...Предмайская Москва. Потоки машин и людей на ее улицах и площадях. Во всем и у всех — праздничная приподнятость и оживление. Но невесело на душе у Андрея Калмыкова (Л. Галлис), хотя и едет он к любимой женщине. А тут еще разговорчивый шофер Федор (Ю. Медведев) докучает своими нравоучительными рассуждениями о самом тяжком.

Поначалу Андрей просто отмахивается от назойливых вопросов и советов Федора,

всем своим видом осуждающего поездку на «эту Бронную — будь она неладна». Но потом не выдержал:

— Сам знаю, что нехорошо, а вот еду, и не могу иначе.

Только что радовали наш глаз величественные панорамы Москвы, только что мы веселились, наблюдая ворчливую перебранку шофера с хозяином, и вдруг — «не могу иначе»... Так авторы фильма сразу же вводят нас в «сердцевину» драмы. И по тому, как грустно шутит словоохотливый шофер, и по тому, как сказал Андрей это свое «не могу иначе» — серьезно, с какой-то болью, мы понимаем, что «Бронная» — это не очередная интрижка легкомысленного попрыгунчика, а именно драма. Показывая и «верность» и «измену», авторы фильма не предаются торопливым стремлениям поскорее кого-то похвалить, кого-то обличить и высказать несколько заключительных моральных сентенций. Нет, они идут трудной дорогой раздумий над жизнью хороших людей, столкнувшихся с тяжким драматическим испытанием.

Ощущение драматизма происходящего нарастает с каждым кадром. Вот только что мы видели Ольгу (М. Ладынина), встревоженную, печальную, вздрагивающую при каждом звонке: она ждет мужа и уже понимает, что с ним что-то не так. А через несколько кадров — разговор на Бронной. На вопрос Андрея: уж не разлюбила ли? Ирина (М. Анастасьева) отвечает:

— Нет, люблю, Андрей, ужасно люблю... Но я не хочу больше видеться с тобой украдкой, тайно, наспех. Я не хочу больше ворованной любви.

— Зачем ты так, Ира, зачем?

— Да, да, ворованной любви. Я уже не девочка, Андрей. И мне тоже хочется того простого, обыкновенного счастья, каким живут все люди.

— Ирина, да ты пойми, ты пойми меня.

— Андрей! Я хочу иметь на тебя право: пойти с тобой в театр, по улице, к друзьям... И может быть, когда-нибудь иметь ребенка.

— Я понимаю. Я все понимаю, родная, но что я могу сделать, что я могу? Ты же знаешь, как все это сложно, трудно, черт!

— А мне легко, мне легко! Боже мой...

Мы понимаем, что разговаривают два несчастных человека: любовь, приносящая людям высочайшую радость, обернулась для каждого из них бедой.

Андрей Калмыков — не из малосильных, но он «не может иначе», хотя и хотел бы. И он несчастен, ибо счастье этой любви, через которую он уже не в силах перешагнуть, может быть куплено только ценой несчастья Ольги и маленького Никитки. Да и любовь эта, очевидно, не стала полной, яркой, ведь он принес на Бронную только часть своей души, он — не из тех, которые могут бездумно предаваться новым увлечениям, когда позади годы, прожитые с хорошей и благородной женщиной и сейчас еще чем-то дорогой, когда там, дома,— Никитка...

Несчастна и Ирина. Уже из краткого разговора с Андреем, приведенного выше, видно, что и для нее все это очень серьезно и драматично. Она не принадлежит ведь к племени «фифочек-соблазнительниц», а по-настоящему любит Андрея... И если любовь ее не выдержала каких-то испытаний, то не потому, что она, эта любовь, половинная, разбавленная расчетом, а просто потому, что не такого масштаба человек Ирина, чтобы подняться до любви, которая не глохнет от дальних пространств, не стынет от заполярного ветра, а в беде становится еще более яркой и сильной, чем была в радости. Она всю себя отдала этой любви, но ее-то самой оказалось мало, и не сравняться ей в этом отношении с Ольгой...

Ольга тоже любит всей отпущенной ее сердцу силой, но у нее сердце больше, сильнее. Когда Ольга слышит от Андрея, что тот едет на далекий Север «пока один», она размышляет про себя:

— Пока один. А я бы с тобой, Андрюша, сразу поехала, и на Север, и на Чукотку, и на самый, самый край земли.

Было бы неправильным видеть в этой готовности Ольги поехать с Андреем «на самый, самый край земли» только такую самозабвенность, при которой любящая женщина становится чеховской Душечкой, утрачивая всякую самостоятельность личности. Любовь Ольги к Андрею обогащает ее как человека. Это любовь, освобожденная от мелочной бытовой расчетливости, дающей себя знать, как только надо поехать с любимым на трудное дело, чем-то поступиться, принести какие-то жертвы. Любовь Ольги включает в себя и дружбу равных и бесконечно дорогое для нее понимание того, что жизнь любимого напол-

«Испытание верности»

нена теми же интересами, какими живет она, что человек он настоящий, нужный не только ей и сыну, но и людям, обществу, стране. Уважение к Андрею как к человеку, строителю жизни, делает его в глазах Ольги лучше, дороже, роднее, укрепляет ее любовь.

Такая любовь не поддается математическому анализу: трудно, невозможно определить, сколько ее процентов падает на «общую симпатичность» и сколько — на гражданские доблести. Она тем и сильна, что отмечена полнотой, цельностью и охватывает все стороны жизни, все качества и особенности человеческой личности.

Поэтому было бы неверным видеть в готовности Ольги ехать с Андреем хоть на край света либо только простое «бабье» желанье быть с мужем, либо результат признания единства общественных интересов. В душе Ольги нет какой-либо борьбы двух разных начал. Она просто любит. Но любит так, как может любить только женщина определенного духовного склада, определенных нравственных принципов.

«Вечные» темы — любовь, ревность, измена, разлука, возвращение в семью — даны в фильме не во вневременной отвлеченности, а в конкретности человеческих отношений, несущих на себе печать времени и общества. И хотя авторы фильма не углубляются в изображение дел, какими заняты Ольга и Андрей, фильм рождает ощущение многогранности их жизни, их характеров; все то, что связано с их трудовой деятельностью, общественным обликом и моралью, органично включается в развитие их отношений и раскрывается как сила, помогающая пройти через тяжелую личную драму и победить ее.

Эту многогранность дает нам ощутить в некоторых сценах М. Ладынина. Порой она поднимается до истинного драматизма (такова, например, сцена, когда она слышит первые слова Андрея, решившего уйти к Ирине), открывая новые свои актерские возможности. Актриса знакомит нас с мужественной и гордой женщиной, умеющей и в беде не растерять свое человеческое достоинство, способной перешагнуть через обиды, когда дорогой человек в беде. Жаль только, что и актриса и режиссер действенное воплощение драмы и борьбы героини за свою любовь часто подменяют фиксированием драматических состояний — известная скованность и статичность обра-

за, создаваемого М. Ладыниной, ослабляет силу воплощаемой в фильме драмы.

С жизненной достоверностью ведет свою трудную роль Л. Галлис, хотя создаваемому им образу и нехватает порой глубины, точности и тонкости в актерской разработке психологических деталей. Правдиво, не снижая ни в чем драматизма ситуации, показывает нам артист, как тяжело Андрею в его новом «счастье», делая убеждающей ту сцену, где он, придя в себя на больничной койке, скажет приехавшей к нему Ольге: «Жена»...

Перенесение центра тяжести фильма на семейную драму не ограничило образ Андрея тем, что мы зовем «раскрытием поведения человека в быту».

Как известно, качества человеческого характера, проявляющиеся в трудовой деятельности и «личной жизни», далеко не всегда гармонируют друг другу — тут нет механического и шаблонного совпадения. В каких-то случаях они могут даже прийти в контрастное противостояние: хороший семьянин и верный муж вдруг заявит себя оголтелым очковтирателем или мелким жуликом на службе, а умелый и честный работник некрасиво поскользнется в быту... Но тот факт, что в этом вопросе бывает бесчисленное разнообразие противоречивых несовпадений, отнюдь не означает, что поведение человека в труде и в быту совсем не связано взаимозависимостью. Во-первых, чаще всего они впрямую перекликаются друг с другом, а во-вторых, даже тогда, когда находятся в противоречии, в них можно найти какие-то черты, идущие от единой нравственной основы характера.

Да, Андрей Калмыков, судя по всему, — хороший, принципиальный работник. Но разве только «бытовые» слабости открываются в нем в этой драматической истории с Ириной?

— Я виноват, я чертовски виноват перед тобой, Ольга, — говорит он жене, — но у меня больше нет сил бороться. Я уж было хотел уехать, бежать куда-нибудь, скрыться, но я, оказывается, слаб, безволен, малодушен...

Это не просто болезненное самобичевание человека, чувства которого взбаламучены драматизмом происходящего, — есть в этом признании и крупицы объективной правды. Актер дает нам возможность домысливать образ, мы можем представить себе, что в каком-то очень серьезном испытании, равном по драматическому напряжению вот этому, наблюдаемому нами, Андрей может спасовать: ведь воля — это качество общее для поведения человека во всех областях жизни. Вместе с тем в фильме показано, как Андрей, придавленный семейной драмой, в жестокой внутренней борьбе — выпрямляется, становится сильнее, духовно чище. К сожалению, в воплощении этой важной темы Л. Галлис часто сбивается на иллюстративность и тогда линия развития образа переходит в блеклый пунктир... Однако при всех слабостях образа Андрея нравственный урок заключается не только в осуждении драматического поступка Андрея, но и в том, что фильм дает нам предметное зрелище драмы сильного человека, на какое-то время оказавшегося в безвыходном тупике, дает нам увидеть процесс борьбы Андрея с самим собой, с своей ошибкой.

Представим себе на минуту: Андрей не выдержал напряжения и сложности душевной борьбы и стал довольствоваться обычными в таких случаях самооправданиями и самоутешениями, какие легко находят слабые души в своей памяти и в житейских примерах из биографий знакомых... Разве только одно «непостоянство в любви» открылось бы нам в Андрее? Нет, если бы так случилось, мы увидели в нем человека другого калибра, иного нравственного склада. Драма Андрея показана в фильме не просто как кризис чувства, приглушенного повседневностью семейного быта, а именно как драма человека, широко и многогранно затрагивающая его нравственный мир. Стало быть, и уроки драмы нельзя свести к нескольким сентенциям, регламентирующим «поведение человека в быту», понимаемое в очень узком смысле этого слова.

Не все одинаково удалось авторам фильма в воплощении его центральной сюжетной линии. Рядом с сильными сценами соседствуют эпизоды поверхностные, лишенные тех тонкостей и деталей, которые делают жизнь на экране ярким, конденсированным образом реальной жизни.

В первоначальном варианте пьесы «Семья Лутониных» была сцена суда, на котором Ольга сочиняла историю о некоем «ухажере» и о своей решающей вине в разрушении семьи. Андрей молчаливо принимал

эту ложь; честный человек оказывался в роли лжеца. В фильме нет этой сцены, но «самопоклеп» Ольги остался. Однако ни режиссура, ни исполнительница роли не смогли с необходимой психологической тонкостью показать этот шаг Ольги и отношение к нему окружающих. В результате создается впечатление, что в фильм включен фрагмент пьесы, как следует не освоенный создателями фильма.

Спорным представляются и те формы «концентрации драматического действия», какие используют авторы фильма в разработке центральной темы.

Кадры, показывающие драматическое объяснение Андрея и Ольги, в фильме сменяются панорамами ночной Москвы. Улицы, парки, площади... На них ликующая и влюбленная молодежь. Всюду — песни, радость... Вместе с другими шагают по набережной Варя и Игорь — это для них ночь решающих объяснений.

Много хорошего внесли режиссер, художник и оператор в эти сцены. Но как они включены в фильм, как связаны с его «сквозным действием»?

Вот кончается ночная прогулка. Варя и Игорь, подходя к дому, видят уходящего с чемоданом Андрея... Только что перед этим Ольга, брошенная мужем, вспоминала слова Андрея, клявшегося любить ее вечно, а тут она слышит рассказ Вари о том, что ей сделал предложение Игорь Варенцов и тоже, разумеется, произнес сакраментальные слова о вечной любви...

Песню сменяют слезы... С юной радостью рядом шагает взрослое горе... Одна драма подгоняет другую... Слова о вечной любви и расплата за то, что слишком поверила в них... Воспоминания об этих словах рядом с мыслью об их оказавшейся ложности... В одну ночь, в одной семье — сразу две драмы: одна уже свершилась, другая только что зародилась и выступает пока в обличии всеобещающего счастья... А за час перед этим тут же шли разговоры о грустной жизни Агнии (З. Руднева), овдовевшей молодой женщины, которая без взаимности любит Боброва, и о Боброве, этом «мамонте-однолюбе», безнадежно влюбленном в Ольгу...

Не слишком ли? Не перебор ли тут?

Режиссер ведет фильм на контрастах, увлекается их обыгрыванием, сгущает драму, громоздя одну несчастную любовь на другую, и — режиссерский темперамент в какой-то момент вступает в противоречие с чувством художественной меры.

Пьесу «Семья Лутониных» в печати критиковали за то, что в ней недостаточно глубоко, недостаточно вдумчиво показаны рабочие люди в их трудовой деятельности; пьеса изображала лишь результаты деятельности, но очень мало давала для понимания самой борьбы, вдохновения, трудового напряжения — всего того, что позволило Егору Лутонину создать новый сорт чугуна, Пете Гребенкину выдвинуть свои рационализаторские предложения, а Варваре стать лауреатом Сталинской премии.

Авторы фильма сократили и упростили сюжетные линии, связанные с этой стороной жизни семьи Лутониных. В связи с этим многие упреки, адресованные в свое время пьесе, механически отпали. Но надо сказать, что и в фильме не устранен главный недостаток пьесы — поверхностное, иллюстративное изображение рабочего человека в его отношении к труду. Не чувствуется в фильме напряжения новаторских исканий, нет в нем таких художественных открытий, которые позволили бы ярко показать отношение рабочего человека к труду и место труда в его жизни, показать не по шаблону уже виденных пьес и фильмов, а своеобразно и впечатляюще.

У нас в кино долгое время преобладали фильмы-биографии и монументальные произведения, воспроизводящие события истории в необъятности их гигантского размаха. На этом пути советским кино одержаны, как известно, серьезные победы. Но в работе над этими фильмами выработался стиль эпического киноповествования, в котором монументальность исторических фигур, яркость картин, изображающих события, нередко сочетались с хроникальностью в композиционном строении, с фрагментарностью в раскрытии и развитии образа. Этот стиль оказал свое влияние и на фильмы, далекие по своему содержанию от монументальности исторических полотен. Следы этого влияния, вернее, его инерция, заметны и в новом фильме И. Пырьева.

У создателей фильма были свои трудности, связанные с тем, что основой сценария служила широко известная пьеса. Найденное в пьесе, очевидно, сдерживало их активность в поисках новых коллизий, сюжетных поворотов и сцен, обогащающих

драматургию фильма, сковывало полет творческой мысли. Но были у них и свои немалые преимущества: пьеса прошла проверку на зрителе, и практика сценического воплощения могла многое подсказать авторам сценария.

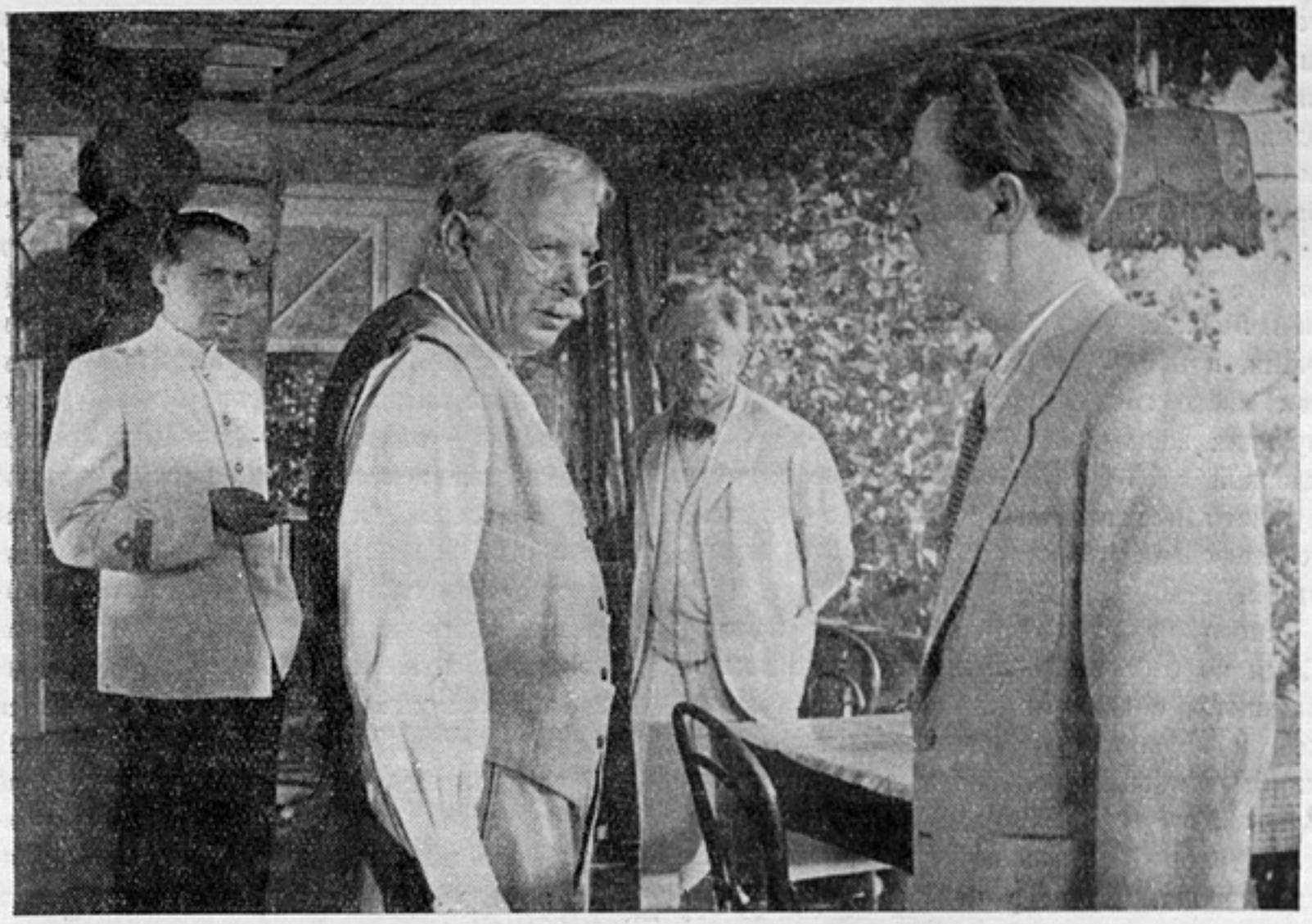
Встает вопрос: использовали ли авторы сценария уроки и опыт этой практики? Слабости фильма убеждают — не во всем и не до конца.

Успехи создателей фильма в развитии его центральной линии связаны с тем, что, взяв один из сюжетных мотивов пьесы, они «укрупнили» его, развернув в целую драму с более сложной по сравнению с пьесой завязкой, с бóльшим внутренним напряжением. Новые детали и дополнительные ситуации (вроде сцены на Бронной или сцены проводов Андрея на аэродроме) оказались в данном случае как нельзя более кстати: они обогатили и по-хорошему «усложнили» драму, придав ей бóльшую жизненную емкость. Такого «укрупнения» не произошло в развитии всей широкой темы рабочей семьи Лутониных, в развитии мотивов пьесы, лежащих за пределами взаимоотношений Андрея и Ольги.

Найдя верный принцип «укрупнения», «дотягивания» мотивов пьесы до их полного звучания, авторы фильма то и дело изменяют этому принципу, подменяя творчески смелое кинематографическое решение темы старательным экранным пересказом «производственной линии» пьесы. А такой пересказ без широкого использования специфических, присущих кино возможностей не мог привести их к полному успеху в преодолении слабостей пьесы.

В результате этой непоследовательности авторов в реализации их собственных художественных принципов фильм оказался, на наш взгляд, ослабленным эклектичностью драматургического письма: с одной стороны, драма, решенная по законам именно драмы, с другой — хроника рабочей семьи. Причем хроника в данном случае оказалась лишенной своих сильных сторон (охват жизненного содержания в фильме недостаточно широк), однако несвободной от многих из слабостей жанра: фрагментарность, неразвитость мотивов, торопливость в изображении «внутренней жизни образа», в раскрытии психологии действующих лиц, в детализации картин жизни.

«Испытание верности»



«Испытание верности»

Фактически все, что связано с работой Егора Лутонина над новым сортом чугуна, как раз и отмечено в фильме такой хроникальной фрагментарностью. В начале авторы стремятся «заявить» о теме системой упоминаний: в разговорах в доме Лутониных то и дело заходит речь о работе Егора Лутонина. Но эти упоминания — не более как поверхностная информация, в них ничего не завязано и не созданы предпосылки для драматически действенного решения темы. С. Ромоданов, исполнитель роли Егора Лутонина, сразу же оказался в очень трудном положении. Надо сказать, что талантливый актер ведет свою роль убеждающе и ярко в пределах, отпущенных сценарием и режиссурой, но пределы эти слишком узки: старик запоминается нам больше в своих отцовских переживаниях, вызванных драматическими событиями в жизни дочерей, нежели в творческом вдохновении исканий и в напряжении борьбы за новый сорт чугуна. Сценарий не дает актеру достаточного материала, чтобы в творческих исканиях, делах и размышлениях старого русского рабочего, в его дружбе с молодежью громко прозвучала заявленная в фильме тема силы и преемственности традиций рабочего класса.

Разговоры Егора Лутонина с домашними о заводских делах маловыразительны, не дают нам почувствовать атмосферу жизни рабочей семьи.

По-настоящему не использованы режиссером и сцены разговора Егора Лутонина с Саввой Рябчиковым и молодежью в начале фильма, хотя они и занимают большое место (в роли Саввы выступает В. Топорков — он, как всегда, предельно конкретен в поисках действенной линии роли, убеждающе правдив и неистощим в выявлении индивидуального своеобразия создаваемого образа). Вся сцена (кроме нескольких конкретных деталей поведения, найденных актерами и режиссурой) решена как-то очень «приблизительно». Вот к старикам приходит молодежь — Петя и Вася. По заведенному в пьесах и фильмах обычаю тут должны пойти воспоминания. Ну что ж, сама по себе привычность такого сюжетного поворота — это еще не беда. Беда в том, что авторы фильма не дали своим героям ничего, кроме шаблонных «А помнишь...», за которым следуют моно-

тонной чередой безликие, много раз слышанные в такой общей форме воспоминания о прошлом. Лучше бы уж какая-нибудь одна деталь, да живая, неповторимая, впечатляющая, чем это обилие мало что прибавляющих одно к другому воспоминаний!

После этого разговора молодежь и старики с Бобровым идут гулять по праздничной Москве. Они запевают «Смело, товарищи, в ногу». Но и песня эта, с которой так много связано у Егора и Саввы волнующих воспоминаний, тут не звучит перекличкой десятилетий — не создано к тому нужного настроения; более того — в контексте сцены песня кажется даже неуместной.

Много кадров посвящено цеху завода. Сами по себе эти кадры, решенные темпераментно, с обычным для Пырьева размахом и красочностью, впечатляют и поражают воображение. Но монументальность в изображении производства не сопровождается полнотой и яркостью обрисовки людей завода. Сцены в цехе не обогащают наших представлений о характерах героев фильма, не дают нам возможности ближе узнать их, полнее и глубже понять их внутренний мир. В частности, шаблонно решена очень важная сцена встречи и разговора Егора Лутонина с академиком Шекснинским. Сколько таких экранных и театральных академиков и таких разговоров их со старыми рабочими хранит уже наша память! Ничего нового, привлекающего своей неповторимой конкретностью, не нашли здесь авторы фильма — все дано в привычных выражениях, все идет от знакомой сцены, а не от знакомой жизни. Здесь, как и в других эпизодах «производственной линии» фильма, берет верх иллюстративность — сюжетное развитие становится аморфным, интерес к фильму ослабевает.

Иллюстративное решение ряда эпизодов снижает силу и таких образов, как Петя Гребенкин (А. Михайлов) и Вася (С. Чекан), хотя тот же А. Михайлов очень обаятелен и правдив в сценах с Варей (Н. Гребешкова), а С. Чекан хорошо ведет роль друга Пети, веселого, разбитного парня, но умеющего быть серьезным и по-серьезному негодовать, когда перед ним такая человеческая слякоть, как Варенцов (О. Голубицкий). И уж совсем на роль служебного персонажа низведен Бобров (Н. Тимофеев) — он в фильме выполняет сюжетные функции, но не живет органической жизнью и поэтому не открывается в своей «живой индивидуальности».

Чувство досады вызывают и те сцены фильма, в которых как-то походя, в странной спешке вводится в фильм новый важный мотив — отъезд заводской молодежи на целинные земли. Хороша песня, которую поет молодежь (и вообще надо сказать, что в фильме много хороших песен И. Дунаевского на слова М. Матусовского), интересно показана прощальная беседа Вари Лутониной и Пети Гребенкина, но в целом картина отъезда на целину осталась довольно случайным вставным эпизодом.

В каждом из этих случаев речь идет не о количестве кадров и длительности эпизодов, а о полнозвучности мотивов, о полноте образов. Язык фильма может быть очень лаконичен, один кадр может сказать больше, чем целая сцена. Но такой лаконизм не имеет ничего общего с фрагментарностью, рвущей образ на частицы, которые с трудом склеиваются зрительской памятью; такой лаконизм не должен подменять изображение процессов развития человеческих характеров демонстрацией статичных состояний, обозначенных шаблонными вехами или блеклым и нечетким пунктиром. А этот грех присущ «Испытанию верности».

Недостатки фильма серьезны. Они дают право полагать, что талантливый коллектив создателей фильма, возглавляемый ярким и самобытным режиссером, развернулся не в полную свою силу. Но как бы ни досадовал зритель на недостатки и просчеты фильма, можно с уверенностью сказать: он не останется равнодушным и по достоинству оценит правду фильма в изображении поэзии и драм повседневной жизни, в раскрытии человеческих чувств, в постановке острых вопросов быта, в утверждении высоких нравственных принципов советского общества.

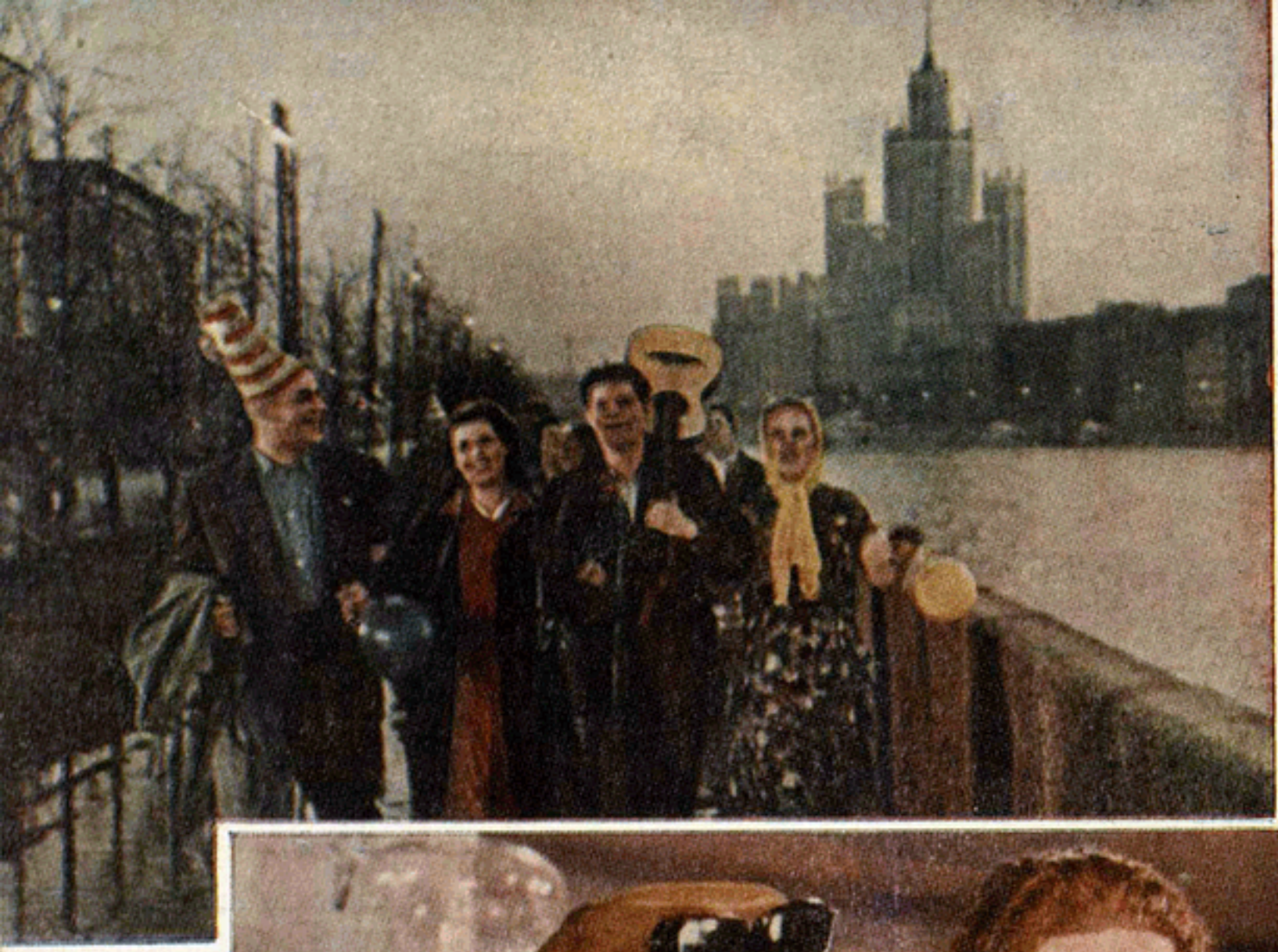
ИСПЫТАНИЕ ВЕРНОСТИ

Сценарий **И. Пырьева, братьев Тур.** Постановка **И. Пырьева.**
Главный оператор **В. Павлов.** Художник **В. Каплуновский.**
Композитор **И. Дунаевский.** Текст песен **М. Матусовского.**

В ролях:

С. Ромоданов, М. Ладынина, Л. Галлис, В. Топорков,
Н. Гребешкова, А. Михайлов, С. Чекан, О. Голубицкий,
З. Руднева, Н. Тимофеев, Ю. Медведев.

Производство киностудии «Мосфильм»



Н. КЛАДО

ФИЛЬМ О ПОДВИГЕ НАРОДА

(«ГЕРОИ ШИПКИ»)

В семидесятых годах прошлого столетия русские солдаты освободили болгарский народ от турецкого ига, совершив подвиг, вошедший в историю.

Режиссер С. Васильев, оператор М. Кириллов и съемочный коллектив советских и болгарских кинематографистов воссоздали на экране в фильме «Герои Шипки» эти славные страницы русской истории.

...Появляются первые кадры, изображающие страдания болгарского народа, его борьбу за свое освобождение, кровавые расправы турок с повстанцами, — и сердце ваше закипает гневом, вы переживаете чувства, овладевшие русским народом: на помощь, в защиту болгарских братьев! Глубокая, волнующая эмоциональность начала фильма не покидает вас до финала.

Много препятствий лежит на пути русской армии к освобождению болгар: тут и широкий многоводный Дунай, высокие горы, снежные перевалы, и огромная турецкая армия, и происки иностранных дипломатов, и интриги царского двора... Вы вместе с солдатами взбираетесь на горные кручи, плывете через Дунай, опрокидываете ряды красных фесок и радостно вздыхаете, выбравшись из снежных гор в цветущую долину, в освобожденный Адрианополь, и навстречу вам открыта душа болгарского народа...

Кажется, что вы одолеваете все трудности вместе с солдатами, переживаете их горести, радуетесь их счастью. И кажется, что совсем немного — и вы вошли бы в Царьград, город, не взятый только пото-

му, что стеной встали перед ним встревоженные русской доблестью иностранные войска и корабли... Вы испытываете чувство досады: и тут, как в наше время, на пути освободителей человечества от гнета стоят западные охранители полицейских режимов угнетения и голода!..

Да, картина о далеком прошлом отвечает и на сегодняшние наши думы и чувства. Она злободневна, жива и помогает нам понять не только историю, но и некоторые события современности.

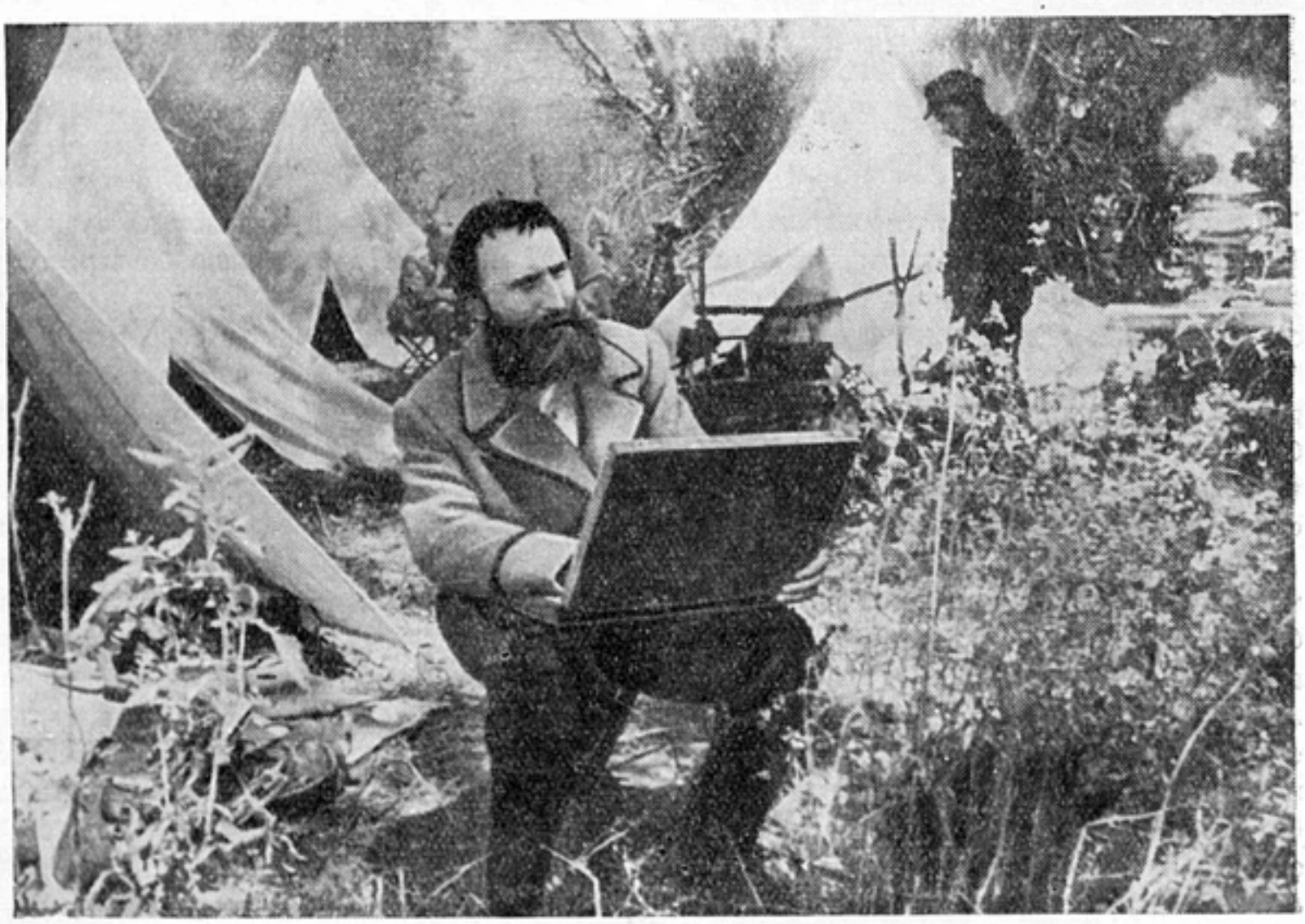
Вместе с тем в ней нет искусственной «подгонки» к актуальным проблемам. Нити протягиваются через времена естественно— в этом правда истории. Не впервые приходится русскому солдату выполнять освободительную миссию, и не раз ему в этом мешали. Только все труднее становится тем, кто пытается встать на его пути!

Сегодня болгары соединились в дружбе с русским народом. И как яркое свидетельство этой дружбы — на экране итог труда двух киностудий, ленинградской и софийской, волнующее, страстное произведение о тех годах, когда эта дружба зарождалась в огне боев за свободу и независимость, когда Россия, освобождая Болгарию, показала, что после неудачной Крымской войны она не истратила силы, а способна встать на защиту малых народов.

В каждом историческом событии много разных граней, но только если художник найдет самое существенное, чем славно данное событие для памяти поколений, он может создать крупное и правдивое произведение. Освободительная миссия русского народа, борьба русских солдат совместно с болгарскими повстанцами за освобождение Болгарии от турецкого ига — основное в воспроизводимом историческом событии. Потому-то и правильно, что именно на этом сосредоточили авторы фильма свое внимание. И недостатки фильма лежат там, где авторы уделяют слишком много места второстепенному, хотя действительно и существовавшему.

Картина «Герои Шипки» затрагивает лучшие чувства зрителя и от начала до конца держит его в большом напряжении. Может быть, это происходит потому, что так прекрасна работа оператора, так естественны и вместе с тем художественны краски, так богата палитра оттенков цвета, так широки и эпичны пейзажи, так грандиозны и стереоскопичны сцены боев? Конечно, и это

«Герои Шипки»



«Герои Шипки»

захватывает зрителя. Цветное кино почти отучило нас видеть оттенки и светотень, а эта картина показала, что цветная светотень может быть поражающе правдива и впечатляюща.

Может быть, пафос боев, мастерски построенные батальные сцены, из которых ни одна, несмотря на их обилие, не повторяет другую, может быть, эта творческая изобретательность так волнует нас после иных серых и пресных картин? Конечно, и это волнительно и радостно, когда видишь искусство режиссера, виртуозное и простое. Незаметны его указки, все действие в кадре разворачивается по внутренним законам, присущим самому жизненному явлению; нет строгих, до условности выверенных мизансцен. Порой кажется, что на экране беспорядок, но это свойственный жизни беспорядок художественный, на организацию которого надо потратить немало сил.

Однако главная причина удачи авторов картины и прежде всего С. Васильева в том, что большая народная тема со всей ее патетикой, романтикой, высокой идеей братства раскрыта необычайно человечно через рядовых, незаметных героев того времени. Здесь, как и во всем стиле фильма, мы узнаем одного из авторов незабываемого «Чапаева». Глубокая человечность, умение показать простых людей во всем величии их души, мыслей, поступков отличает фильм «Герои Шипки» от многих других исторических полотен.

Советский художник стремится показать народ творцом истории, хозяином исторических событий. «Герои Шипки» воскрешают лучшие традиции советской кинематографии, принесшие ей мировую славу. Но не просто воскрешают, а продолжают, обогащают их.

Много простых людей проходит перед зрителем в «Героях Шипки». Не на каждом из них художник сосредоточивает свое внимание. Некоторые показаны более крупно, как Сашко Козырь, Каторгин, Ознобишин, Лизюта; другие — мельче, как барабанщик, денщик Столетова, и т. д.

В «Героях Шипки» русский народ предстает охваченный благородной идеей. Несмотря на тяжелую жизнь у себя дома, он подымается на выручку страдающих братьев-болгар. Великая национальная черта русского народа, очень высоко ставяще-

го чувство товарищества и помощь в беде, раскрыта глубоко и правдиво. Это фильм о благородстве простого народа, о его готовности пожертвовать собой во имя дружбы, но вызволить страдающих под гнетом.

Когда Ознобишин возвращается с побывки, он говорит о том, как тяжело крестьянам в России, где едят жмых и отруби. Но вместе с тем он сообщает, что добровольцев, желающих идти на фронт сражаться за свободу болгар, везде полно и солдату всюду почет. Козырь стремится спасти болгар от турок. Столетов и Гурко отказываются отходить перед превосходящими силами врага из опасения, что турки отомстят мирному населению. Одинаковые чувства братства, ответственности за судьбу других народов владеют простыми солдатами и лучшими, передовыми командирами.

— Эта война для сердца легкая, — говорит Каторгин. Русские в фильме воюют, действительно, с легким сердцем.

Фильм создает уверенность в непобедимости народа, который с таким энтузиазмом сражается с врагами. В фильме немало смертей, но он оптимистичен. Война показана не только как справедливое дело, но и как серьезный, важный труд. Чтобы переплыть через Дунай, чтобы взобраться на Шипку, чтобы отбросить от нее турок, надо много потрудиться и солдатам и офицерам. Превосходно показана оборона Шипки, когда солдаты сбивают врага огнем и штыком, а затем и камнем, бочками — все летит вниз, разя врага. Солдаты валят, рушат скалы. Но до победы далеко: враг все еще лезет вверх, многочисленный и храбрый.

Генералы, Столетов и Гурко, в белых длинных рубахах, похожие на мужиков, бородатые и простые, планируют бой, как работу,— победа добывается в труде! Даже когда им отказано в резервах, они вершат свое дело удивительно спокойно, рассудительно, деловито — это их работа.

Чувство нравственного долга не позволяет им оставить болгар туркам на растерзание, и генералы с профессиональной деловитостью готовятся отразить атаку.

Когда солдаты тащат на гору орудия, лошади падают на льду, пушка летит вниз,— все это труд, труд войны, ее суровые будни. Каждый воин — умелец. Сашко стреляет на всем скаку, держа ружье одной рукой, и попадает в противника. Русские солдаты — мастера штыка, они сильны и в рукопашной, и в меткости огня, они сметливы. Все это люди, совершающие важное дело. Воевать надо уметь!

Есть в фильме прекрасные сцены. Жители города Самары преподнесли болгарским ополченцам знамя. В ходе боя турки убивают знаменосца. Но его каждый раз сменяет новый солдат или офицер, русский или болгарин. Наконец знамя окружают ощетинившиеся в каре болгары. Турки нападают. Русские казаки идут на подмогу болгарам и спасают их от уничтожения.

В этом эпизоде наиболее ясно выражается дружба и взаимная выручка в бою — тема, проходящая через весь фильм. Так дерутся, помогая друг другу, и на Шипке. Так болгарский повстанец Панайот предлагает перенести русскую армию на руках через покрытые снегом горы. Так в заключительной панораме на берегу Босфора и русские и болгары сняты в одном общем кругу, как бы повторяющем боевое каре.

Все герои Шипки показаны человечно, просто, в небольших человеческих радостях, в душевном величии. Создание коллективного портрета воюющего народа большая заслуга авторов. Мы видим не подвиг одного героя, а доблесть народа русского.

Тепло и сердечно нарисованы в фильме образы болгар. Вот скорбные и красивые в своем горе, с мужественными и благородными лицами, две болгарки пытаются спастись бегством из села, в котором хозяйничают турки. Бежать не удалось — турки ловят их, привязывают к седлу. Спокойно едет всадник, за ним идут пленницы. Но вот он слышит топот — его догоняет Сашко Козырь. Турок пришпоривает коня, и девушки, влекомые веревкой, бегут за ним все быстрее и быстрее. Не поспевая за конем, они падают, волочатся по земле. Физическую боль ощущает каждый зритель, и вздох облегчения вырывается у него, когда настигший турка Сашко перерубает веревку...

Сильное впечатление оставляет спуск отряда Скобелева с горного перевала. Солдаты поднялись на перевал. Вниз идти еще долго, а в долине уже дерутся. Надо помогать своим, выручать из беды!

— А ну-ка, прокатимся! — призывает Скобелев, и сам первый садится на заснеженный склон и катится вниз. За ним все солдаты, шутя, смеясь, повторяют подвиг суворовских богатырей. И вся армия скатывается вниз, весело, шумно. Это наиболее эффектный момент картины, передаю-

щий всю удаль и отвагу русского солдата, с ходу бросающегося в бой.

Вокруг фигуры Скобелева сложилось немало различных легенд. Еще точно не исследована его роль в исторических событиях. Много плохого известно о его делах в Туркестане. Но по всем источникам, и благожелательным и враждебным, мы знаем, что его любили солдаты. Это они назвали его «белым генералом». За что? В чем секрет его популярности?

Скобелев отличался храбростью, он ценил простого солдата и заботился о нем. Но одного этого, вероятно, было бы мало. Очевидно, Скобелеву удалось понять душу русского солдата, его удаль, силу, отвагу. Он хотел, чтобы солдат шел на бой веселым, и потому вел в атаку под духовой оркестр.

Авторы фильма избрали только эту главную черту Скобелева, не задумываясь над тем, чтобы показать свойственные ему противоречия. Думается, что такая трактовка обоснованна: Скобелев нужен в фильме как соучастник побед русского солдата. Правильна она еще и потому, что именно в этой кампании Скобелев действительно как бы сросся с солдатами в их наступательном порыве. Даже после окончания войны на Балканах Скобелев продолжал оставаться одним из организаторов повстанческого движения славян. Там он и погиб. Возможно, что Скобелева захватила благородная идея освободительной войны, пробудила в нем лучшие чувства. Он умел заражать солдат духом наступления; может быть, и они в свою очередь заразили его стремлением освободить братьев-болгар. Именно таков в фильме Скобелев, и если бы эта трактовка во всем удалась режиссеру и актеру, то она не могла бы вызвать возражения.

Скобелев показан в фильме как выразитель боевого наступательного духа русского солдата, как символ его доблести и отваги. Он неотделим от солдат и любим ими. Превосходна сцена, когда Скобелев зовет спуститься с гор «на своих», очень хорош он, когда распоряжается последним боем: его жесты крупны, рассчитаны на то, чтобы их видели издалека, чтобы его удаль передалась и солдатам.

Удаль Скобелева прекрасно выражает артист Е. Самойлов. Когда Скобелев посылает в бой полки и заставляет играть духовой оркестр, зритель так же испытывает восхищение этим генералом, как и солдат-бородач, который, захлебываясь от удовольствия, сообщает своему командиру:

— Музыка слышна! Должно, Скобелев наступает. У него завсегда весело в бой идут.

И весь финал фильма — принятие шпаги от побежденного турецкого генерала, скорбь при вынужденной необходимости прекратить наступление — хорошо сыгран Е. Самойловым.

К сожалению, совсем не таков Скобелев в начале фильма. Здесь можно адресовать некоторые упреки исполнителю: он несколько мельчит характер Скобелева, суетлив в движениях. Неудачно проводит актер и драматическую сцену после сдачи редута около Плевны — Е. Самойлов не нашел здесь верных красок.

Но есть сцены, в неудаче которых виноват не только актер. Прежде всего образ неправильно экспонирован. Вместо того чтобы показать, чем славен Скобелев у солдат, разговор о нем начинается в гостиных; упоминается, что его не любит брат императора. Затем Скобелев показывается в офицерской палатке и говорит о том, что его цель — кресты.

В сценарии А. Первенцева был эпизод, когда солдаты узнавали Скобелева на марше по песне, — так раскрывалась причина его популярности. К сожалению, этот эпизод выпал из фильма.

Так или иначе, но до сцены штурма перевала зрители воспринимают Скобелева равнодушно — они еще не полюбили его так, как любили солдаты. Этот просчет мешает правильному восприятию центрального образа фильма.

Думается, что неоправданно большое место уделено личной драме Скобелева в сценах штурма Плевны. Во-первых, Скобелев до этого своим участием в фильме никак не заслужил такой концентрации внимания на своей личности; во-вторых, выдвижение Скобелева на роль основного героя не соответствует ни его историческому значению (скажем, по сравнению с генералами Гурко, Радецким, Столетовым), ни основной идее фильма как произведения о доблести народа. Пожалуй, именно здесь наиболее сильно сказались ошибки сценария.

«Чапаев» был силен единством, полным слиянием сценария с экранным воплощением (несколько выбивалась из этого единства только операторская работа). В «Героях Шипки» все время чувствуется борьба

«Герои Шипки»

режиссера со сценарием, написанным в другой художественной манере.

Сценарий А. Первенцева написан неплохо, но неверно. В нем сосредоточен очень большой и в значительной части интересный материал (на добрые две серии!), но совершенно отсутствует единая форма и композиция. Много в сценарии материала просто ненужного, «не переваренного» автором, художественно не решенного; очень много различных образов, довольно подробно разработанных, и иногда даже неплохо. Интересно, например, был очерчен (почти исчезнувший из фильма) Тотлебен — генерал, жалеющий солдат и стремящийся победить инженерией. Ляпунов, Боткин обладали индивидуальными судьбами, Радецкий отличался от других генералов и т. д. Среди болгар появлялся соглашатель Илия, отражающий расслоение интеллигенции. Словом, чувствовалось стремление автора сделать все правильно и подробно, потому-то это и не вышло.

А. Первенцев не сумел отделить главное, отмести второстепенное — он передавал частную правду истории, жизни отдельных людей, но не отобрал материала, необходимого для главной линии сюжета. Случайные эпизоды, связки, невыразительные проходы загромождали сценарий. Вместе с тем такие узловые сцены, как переправа через Дунай, защита Шипки, штурм перевала, и ряд других просто не были написаны сценаристом. Драматург не задумался над тем, как будет зрительно воплощена сцена, а писал только ее содержание или только диалоги. Такой сценарий режиссеру надо досочинять, переделывать, находить решение основных сцен.

Именно так и поступил С. Васильев. И хотя в картине осталось немало отдельных сцен и диалогов из сценария, все же она не похожа на то, что писал А. Первенцев: изменен стиль подачи материала, главное место занял народ, его деятельность в бою, а не судьбы отдельных исторических личностей.

Это фильм блестящего, лаконичного актерского эпизода, а не развернутой роли. Достаточно вспомнить мужественного Панайота (артист С. Пейчев), пламенного Петко (артист А. Карамитев), отважных и нежных Бояну (Е. Божинова) и Ионку (К. Чукова), передающих вместе с десятком исполнителей маленьких эпизодов благородство и красоту болгарского народа, его обаятельный коллективный образ.

С. Васильев, сам обладающий мастерством драматурга, перестроил сценарий. Первое, что он сделал,— выделил главное и отсек ненужное. Он снял сценарий между строк, а строки зачеркнул. Драматургия фильма значительно более крепка и органична, чем драматургия сценария.

Но осталась от сценария одна сюжетная линия, которая наложила отпечаток на фильм, предопределила его недостатки.

А. Первенцев, обращаясь к истории, написал сценарий об ошибках царя и двора, о том, как иностранные ставленники мешали русским солдатам воевать, об интригах англичан и т. д. Это было главное в сценарии, и этому были посвящены многие сцены.

С. Васильев сделал фильм о доблести русского солдата, русского народа и его дружбе с болгарским народом. Но вспомним сцену под Плевной, монтирующуюся с молебном в честь именин царя. В это время Скобелев штурмует Плевну, ему нужны подкрепления, в них ему отказывают. Он терпит поражение и вынужден отступить. Так показана драма Скобелева. В такой трак-

товке сцена под Плевной придает непомерно много значения фигуре Скобелева, возводит его в ранг мученика за народ, в то время как он был всего лишь боевым, веселым и честным генералом, который вряд ли вступал в конфликты с самодержавием и вряд ли от него особенно страдал.

Тут же выясняется, что, прикрываясь именем великого князя, начальник штаба Непокойчицкий во имя своей карьеры срывает штурм. Возможно, что здесь воспроизводится факт исторический. Но каксе это имеет значение для идеи фильма? Да почти никакого! Если преследовать как главную цель разоблачение царя и его окружения, то такую тему следовало бы разрабатывать полнее (что и было сделано в сценарии). Если же ставить задачей изобразить подвиг народа, то зачем так назойливо напоминать, что царь мешал ему воевать?

Ведь дальше есть превосходная сцена во дворце, когда Александр останавливает войска, подошедшие к Стамбулу. Эта сцена исторически правдива, драматична и передает ярко и убедительно, что царь не только действует под давлением иностранных государств, но и сам боится пробудившихся сил народа.

Не освободился фильм и от изобилия дворцовых сцен, присущего сценарию. Причем именно эти сцены наименее убедительны. Наивно выглядит, что император решает важнейшие государственые дела сначала в гостиной, а затем на вокзале. Режиссер соединил ряд эпизодов, не учитывая возникшей от этого нелепой условности. Если с полным правом в фильм введен диктор, поясняющий на карте ход военных действий, то почему нельзя было в надписях (которые хорошо открывают фильм) или в том же дикторском тексте — умном, иногда ироническом — рассказать об отношении императора к этой войне?

Дворцовые сцены уводят сюжет в сторону и сосредоточивают внимание зрителя на несущественном, вместо того чтобы полнее показать прекрасных людей из народа — и солдат, и офицеров, и болгар-ополченцев, подвиг которых, их моральные качества, духовное богатство заслуживали более полного раскрытия.

Основной драматургический конфликт фильма — борьба за освобождение болгар против иноземных поработителей, а не разоблачение интриг двора и штаба. Армия не

«Герои Шипки»

может развить успех и идти на Царьград не потому, что плох штаб и двор, а потому, что международная обстановка складывается неблагоприятно. И все то, что связано с противодействием иностранной дипломатии, вполне правомерно в фильме.

Большим достоинством фильма надо считать, что враги показаны серьезно, без приуменьшения их доблести, ума и силы. Это помогает зрителю ощутить реальную опасность и понять подвиг русской армии, опрокидывающей все расчеты сильных противников. В борьбе с серьезным врагом вырастают и герои Шипки. На стороне освободительной армии более высокое военное умение и генерала и солдата, а главное — вера в правоту совершаемого дела.

Эпилогом фильма служат кадры освобождения советскими войсками Болгарии в годы Великой Отечественной войны. На экране появляется советский генерал, советские танки идут на гору. К генералу приближается чуть постаревший (!) Сашко Козырь... Не слишком ли примитивно напоминают авторы о продолжении подвига героев Шипки в наши дни? Не слишком ли пря-

«Герои Шипки»

мую аналогию устанавливают авторы между двумя различными историческими эпохами?

Думается, что вводить в эпилог тех же героев, тем более Козыря, который в фильме не завоевал места центрального героя и не стал символом, олицетворением русской доблести, неправомерно. Такой прием хорош для фильмов иного жанра, где в эпилоге разрешается судьба основного героя. Здесь же герой — народ, и персонификация только мельчит и делает условным конец. Неужели нельзя доверить зрителю самому провести параллели между солдатами Скобелева и советскими воинами?

К тому же нельзя признать удачным, что Советская Армия показана идущей торжественным маршем по гладкой дороге там, где скобелевцы прошли трудный боевой путь (что очень хорошо было показано в фильме). А зритель знает, что к освобождению Болгарии советские воины пришли в результате тяжелых кровавых боев!

Если бы в фильме памятник героям Шипки сменился памятником советским воинам, освободившим Болгарию, и это сопровождалось хорошим дикторским текстом, переходящим в песню, то идея авторов получила бы более полное звучание. Такой эпилог, переносящий действие из одного времени в другое и сам по себе условный, должен быть и осуществлен приемами условными, без развития реалистического действия.

То же можно сказать и о начале фильма. Экспозиция сценария занимала много места и включала развернутое реалистическое повествование. С. Васильев правильно поступил, превратив экспозицию в пролог, решенный в условно романтическом плане и показывающий в яркой форме борьбу болгар против турецкого ига, кровавую расправу турок с повстанцами. Прекрасны кадры, изображающие, как болгарские патриоты идут на казнь мимо своих братьев, закопанных в землю. Запоминается и такой эпизод: один из обреченных на казнь болгар бросается в пропасть, чтобы не умереть от руки палача. Но в прекрасные эпизоды пролога врывается чужеродным элементом человеческая речь. Она растягивает эпизод и заставляет воспринимать его не как символ, а как реальное действие. И тогда уже кажется, что показано мало. Так невыдержанный до конца прием нарушает стиль.

Подобные частные недостатки являются

«Герои Шипки»

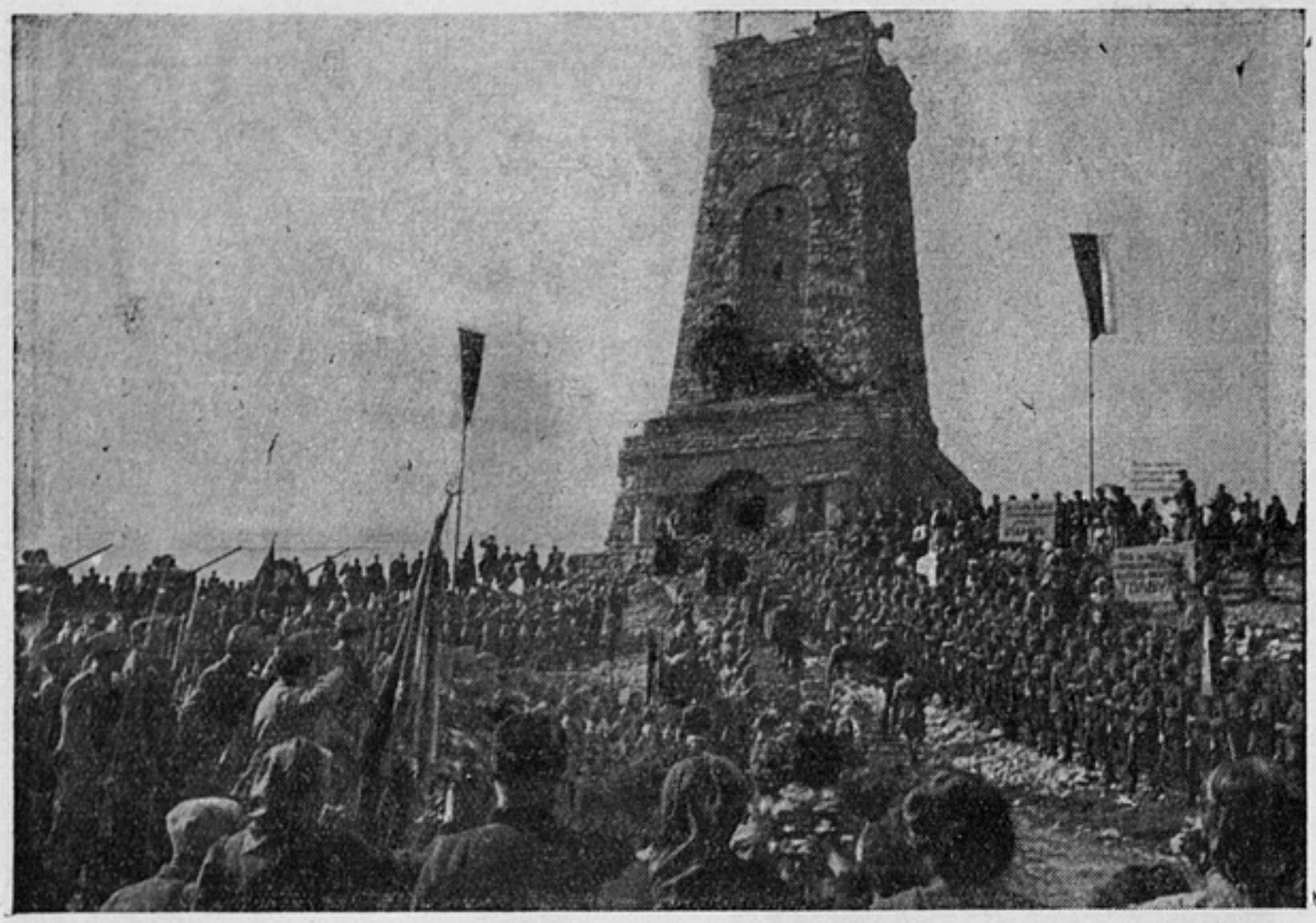
следствием того, что многие творческие вопросы приходилось решать на ходу, поскольку они не были предопределены сценарием.

Недостатки, оставшиеся в фильме от сценария, может быть, и не бросаются в глаза во время просмотра — фильм настолько увлекает, что не оставляет времени для рассудочного анализа. Появляющиеся иногда менее удачные кадры, эпизоды воспринимаются как «отдых» от восхищения. Спуск русских солдат с перевала по снегу так захватывает удалью, стремительностью, что не очень досадуешь, когда сцена не завершается непосредственным натиском на врага, а переходит в какие-то спокойные и не очень-то вообще нужные кадры в лагере Радецкого.

Упоение атакой, боем превосходно передано не только в образе Скобелева. Пожалуй, одно из самых сильных выражений оно нашло в том, как охрипший Ляпунов сообщает о победе. У него нет голоса, он захлебывается от счастья, переполняющего его через край. Подлинным счастьем полна сцена встречи Скобелева и русских войск в Адрианополе: цветы, растроганные лица, слезы, радость освобожденного народа — все это подчеркнуто тем, что действие вдруг переносится из холодной зимы в жаркую весну.

Особое место в картине занимают многочисленные баталии. И огромное достижение режиссера и оператора в том, что, несмотря на множество боев, все они — разные, их нельзя спутать.

Переправа через Дунай в туманной дымке, взятие штурмом в лоб турецкой крепости, каре отважных болгар в бою в долине — все это особенное, не повторяющееся. Вот смелая штыковая атака под Плевной и трудный, упорный оборонительный бой на Шипке, бой, похожий на преодоление стихийного бедствия,— турки движутся, как волны, еще, еще... кажется, нет им конца! Как прорвавшуюся плотину, русские и болгары закрывают подходы к позициям своими телами, телами противника, бочками, камнями. Но вот, хитрым маневром неожиданно спустившись с гор, русские солдаты идут в последнее наступление. На маленьком холмике стоит Скобелев, отправляющий полки в бой. Бой проходит вдали, очевидно, он становится горячее — и Скобелев вызывает оркестр. Показано только движение полков мимо Скобелева, видны фигуры



«Герои Шипки»

солдат, удаляющихся туда, где стреляют, где дым и огонь. Через Скобелева показывается весь ход боя. Вот генерал потирает руки — значит, все идет хорошо. Вглядывается в даль, расправляет озабоченно бакенбарды, хмурится и посылает рукой еще один полк в бой. Вокруг непрерывно рвутся снаряды. Так создается атмосфера атаки, не показанной непосредственно зрителю. Но зритель видел, как дерутся все эти люди в сложнейших обстоятельствах, и потому продолжает участвовать в бою вместе с душой наступления — Скобелевым.

Чтобы так разнообразно показать бои, потребовалась большая изобретательность режиссера и оператора, тем более, что ни одна из этих сцен не написана подробно в сценарии.

Батальные сцены «Героев Шипки» перекрывают по масштабу, емкости, выразительности все виденное до сих пор. Теперь уже нельзя будет делать иначе, делать хуже. Это подлинная батальная живопись, но живопись движущаяся, где ни цвет, ни композиция не застыли, а изменяются в кадре.

Картина С. Васильева возрождает традиции советской кинематографии, которую не так давно неправомерно пытались замкнуть в рамки театральных канонов. Жизнь здесь показана широко, во всех подробностях, но режиссер всегда сосредоточивает внимание на главном. Если идет бой больших масс, то это дальний план, на котором видно движение войск; если штыковая атака, то она снята сбоку, вдоль наступающей шеренги; если захват окопа, то прямо на аппарат валится лестница, а на ней Скобелев. Турок утаскивает девушку как бы от вас, вырывает из рук зрителя...

При большом нравственном и физическом напряжении всех сил солдат, офицеров и генералов поражает их огромное спокойствие — спокойствие тружеников, знающих свое дело.

Очень хороши рассудительный Каторгин (И. Переверзев), мечтательный Сашко Козырь (Г. Юматов), увлекающийся Ознобишин (В. Авдюшко), Столетов (В. Чобур), Гурко (С. Папов), Ляпунов (А. Холодков), Горталов (К. Старостин), Дукмасов (Г. Ганчев), ординарец Столетова и многие другие, не названные в фильме герои.

Нельзя не отметить, что в небольших эпизодах созданы выпуклые характеры Су-

ГЕРОИ ШИПКИ

Сценарий **А. Первенцева.** Постановка **С. Васильева.**
Режиссеры: **А. Апсолон, П. Боголюбов, Ю. Музыкант, Я. Янков.**
Главный оператор **М. Кириллов.** Операторы: **А. Завьялов, Ю. Разумов, И. Шекерджинский.**
Художники: **М. Богданов, Г. Мясников, Г. Попов.** Композиторы: **Н. Крюков, Ф. Кутев.**

В ролях:

И. Переверзев, В. Авдюшко, Г. Юматов, К. Сорокин, П. Карлуковский, А. Карамитев, С. Пейчев, Н. Генов, Е. Божинова, К. Чукова, С. Папов, Е. Самойлов, Г. Громов, И. Кононенко, А. Савостьянов, Н. Массалитинов, В. Леонов и другие.

В массовых сценах участвуют солдаты и офицеры Болгарской Народной армии.

Производство киностудий «Ленфильм» и «Болгарфильм».

леймана-паши (К. Кисимов), Османа-паши (Э. Тагаров), Вессель-паши (Г. Стоматов), Бисмарка (Н. Симонов), Андраши (Б. Фрейндлих), Дизраэли (В. Таскин).

По-новому, тонко и остро сыграл роль Александра II артист И. Кононенко. Озабоченность, напряженность, не рождающая мысли, переданы актером очень хорошо. Удачен в исполнении М. Трояновского образ Непокойчицкого — догматика, педанта и карьериста, равнодушного к жизни, к народу, к людям.

Запоминаются сцены зарождающейся любви между Сашко и Ионкой, особенно их объяснение на двух языках.

«Герои Шипки» снова зовут к широкому эпическому кинематографу и еще раз убеждают, что и в больших полотнах, изображающих крупные события истории или современной жизни и воссоздающих движение больших народных масс, можно показать хотя бы и коротко, но достаточно рельефно образы отдельных людей. Там, где в «Героях Шипки» такие образы есть, они побеждают сердца зрителей. Там же, где крупно и длительно показаны люди, не несущие главной идеи фильма, кадры превращаются в иллюстрации — красивые, но не нужные для развития действия.

Этот фильм свидетельствует, что, несмотря на многие удачи советской кинематографии в показе массовых движений и боевых побед, еще не исчерпаны все возможности раскрыть людей в массе, в большом, действующем совместно коллективе. Вот новое произведение, и в нем по-новому, своеобразно и ярко предстал человек, частица народного коллектива. Массовые эпизоды «Героев Шипки» впечатляют и воспитывают не менее, чем отдельные роли. Фильм учит людей действию в массе, взаимной выручке, товариществу. Облик народа показан в мощном, массовом действии, целенаправленном, вдохновленном благородной идеей. Именно поэтому фильм необычайно силен своей верой в непобедимость народа, его правого дела.

По своему построению он близок к роману о народной судьбе и вобрал в себя не только опыт советской кинематографии— эпопей Эйзенштейна, Довженко, — но и советской исторической литературы. Поэтому особенно ясна неправомерность сцен, где на первый план вдруг выступает драма Скобелева.

Мощный подъем масс в освободительной войне, так сильно, вдохновенно и талантливо переданный в этом фильме, поднимает зрителей на трудовые подвиги. Авторы убедительно доказывают, что война — это тоже труд, требующий умения, отваги, изобретательства, напора, удали, оптимизма и творчества, созидания! Да, разрушение в ней совершается во имя созидания. Люди в такой освободительной войне убивают во имя человечности. Народ добр, шутлив, ласков, но если его рассердить, ничто не устоит перед ним! Именно в этом секрет победы русского оружия в балканских кампаниях. Именно эта идея вдохновила создателей «Героев Шипки».

Фильм, осуществленный в тесной дружбе, совместными усилиями кинематографистов двух народов, вселяет уверенность, что нет такого дела на земле, которое не было бы под силу народам, объединившимся в борьбе за благородную цель.

Сергей ЮТКЕВИЧ
Заслуженный деятель искусств РСФСР

ФРАНЦУЗСКИЕ ВСТРЕЧИ

ПУТЕШЕСТВИЕ С ГЕЙНЕ В КАРМАНЕ

Бывает так: в последнюю минуту перед отъездом, второпях, кладешь в чемодан книжку для чтения «в дороге». Бывает так, что книга эта неразрезанной возвращается с тобой обратно. Но бывает, что тебе повезет на спутника.

Такая удача выпала мне на этот раз. Весной 1954 года я захватил с собой, в свое третье путешествие по Франции, томик Генриха Гейне, но не со стихами, а с его письмами о «французских делах». Удивительно, как точно и метко описал поэт почти сто лет тому назад важнейшие явления французской общественной и культурной жизни, снабдив их язвительным, ироническим комментарием, звучащим настолько современно, что я мог обратиться к нему, когда нуждался, как и всякий путешественник на чужбине, в собеседнике, спутнике, друге.

Каждое утро, когда мне приносили в номер гостиницы ворох парижских газет, в памяти вставали строчки Гейне:

«Да, Париж снова стяжал себе величайшую славу. Но боги, завидуя величию людей, стараются притеснить их, унижают — например, жалкими событиями».

Действительно, из некоторых газет, заполненных событиями под кричащими заголовками, невозможно получить представление о том, что на самом деле творится сегодня в бурлящей, взволнованной, тревожной Франции, где металлисты и ученые, докеры и актеры, машинисты и художники, виноградари и писатели сплотились вокруг той партии, которую еще так недавно, после оккупации, называли «партией расстрелянных», ибо борьбе за свободу и независимость родины отдала она лучших своих сыновей, и сейчас, окрепшая и могучая, вновь возглавила единый патриотический порыв всей нации в борьбе за мир, против угрозы нового фашизма.

О действительной, реальной жизни народа вы можете узнать из газеты рабочего класса «Юманите», вот уже 50 лет бессменно стоящей на боевом посту. «Наша Юма» — так ласкательно прозвал ее французский народ.

Но из других газет я прежде всего узнал, что Христос уже вернулся на землю и проживает возле Авиньона, что ему 51 год и житейский его псевдоним Жорж Ру. Если бы дело было только в том, что пожилой продавец из почтового киоска на авиньонском вокзале вдруг объявил себя Христом, то это осталось бы его личным делом, а на ближайших родственников Христа — Жоржа легла забота о дальнейшем его клиническом лечении. Но, к сожалению, этот благообразный на вид мужчина объявил себя сыном божьим с весьма далеко идущими намерениями чисто коммерческого порядка. При помощи родственников он создал некий «штаб»; тот в свою очередь завел довольно обширную клиентуру, превратившуюся затем в секту, которая завербовала сторонников во многих городах Франции. Опять-таки, если бы дело только и ограничилось собраниями небольшого количества истериков, называющих себя «свидетелями Христа» и молящихся с закрытыми глазами и поднятыми кверху руками (как полагается по новым заповедям господина Ру), то никто бы не обратил внимания на этот «бизнес», приносящий скромный, но верный доход своему предприимчивому хозяину. Но события вскоре приняли скверный оборот. По утверждениям этого авиньонского шарлатана, все болезни излечиваются вторичным крещением в холодной воде. И когда одна из фанатических последовательниц «целителя», вместо того чтобы пригласить врача к своей десятилетней заболевшей дочери, искупала ее в ледяной воде, девочка умерла в мучениях. Тут всполошилась даже «широкая» пресса, относившаяся до сих пор со скептическим юмором к этой авантюре. В дело вынуждена была вмешаться полиция, и тогда выяснились

такие подробности этого фантастического жульничества и спекуляции на невежестве, от которых содрогнулось общественное мнение страны. И страшен не сам новоявленный «Христос», а то, что нашлись среди рядовых французов, издавна славившихся ясностью и чистотой своего галльского мышления, несколько тысяч людей из самых различных социальных прослоек — людей, которые, очевидно, настолько обмануты бесчестными политиканами, запуганы ежедневной прессой, раздувающей ужасы водородной войны, и у которых так велика жажда какого-либо «чуда», какого-либо «тихого пристанища», где могли бы спастись их исковерканные, смятенные, обывательские души, что могли поддаться призывам этого ярмарочного шарлатана.

Вы раскрываете на следующий день газеты, и они все полны новой сенсацией — это «дело Эрика Марлана».

Ранним утром в пустынном Булонском лесу полиция натолкнулась на элегантную спортивную машину, в которой был обнаружен труп застрелившегося 18-летнего юноши. Расследование показало, что машина эта украдена, а юноша, воспитанник одного из аристократических лицеев Парижа, происходит из добропорядочной буржуазной семьи. Далее выяснилось, что у юноши была любовница, 17-летняя девушка, также из весьма почтенного семейства, и оба они принадлежали к компании той самой молодежи, которая не только шляется по ночным кабакам, не только злоупотребляет наркотиками, но и строит свой бюджет на спекуляциях американскими сигаретами и краденными вещами. Родители — почтенные буржуа — в ужасе. Ведь они давали своим детям значительные суммы ежемесячно на карманные расходы. Преподаватели лицея недоуменно и горестно разводят руками — ведь столько лет они учили своих воспитанников гражданским добродетелям!

«Дело Марлана» заставило французскую буржуазную общественность понять всю опасность ужасной болезни, охватившей молодежь, — ту молодежь, на которую делали ставку как на продолжательницу «славных традиций» буржуазной Франции. Посыпались сотни писем в редакции журналов и газет, приводились тысячи фактов, из которых стало ясно, что не могла пройти безнаказанной для молодого поколения та мнимая «свобода нравов», которая провозглашалась добродетелью послевоенной Франции, та развращенность, которая воспитана гангстерскими фильмами и уголовными романами, что наводняют витрины книжных магазинов и валяются на ночных столиках этих молодых людей, тайком прокрадывающихся под утро из ночных кабаков в такие внешне респектабельные особняки буржуазного Парижа. Один из молодых людей застрелился из-за неудачной спекуляции и несчастной любви... Но его страдания отнюдь не похожи на страдания юного Вертера — в «деле Марлана» кровь перемешана с цинизмом и грязью космополитической богемы.

Жалкие события, печальные факты...

На следующий день уже забыт самоубийца из Булонского леса. Дело Марлана замнут богатые и влиятельные родичи.

Целую неделю страницы всех журналов и газет будут кормить вас новой сенсационной загадкой — отравила или не отравила мышьяком своего мужа, отца, мать, дедушку, кузена и друга пожилая Мария Бенар из Бордо. Два года тому назад она была приговорена к 20 годам тюремного заключения. Адвокаты опротестовали приговор, вынесенный якобы на основании косвенных улик, и вот снова начался «сенсационный» процесс, сопровождавшийся выкапыванием давно истлевших трупов, выискиванием в них остатков мышьяка, сражениями экспертов, криминалистов, физиологов и психиатров вокруг «загадочного» преступления. Как мухи на мед, ринулись на него сотни фотографов, репортеров, комментаторов, старавшихся в угоду своим хозяевам так «обсосать» и «подать» это дело, чтобы заслонить в умах рядовых читателей и справедливую борьбу рабочего класса за минимальный прожиточный минимум и закулисную возню за протаскивание в Национальном собрании унизительных для Франции соглашений о «европейском оборонительном сообществе», словом, заменить «делом Марии Бенар» все то, что действительно «неспокойно в королевстве датском».

И здесь еще раз убеждаешься в правоте моего поэтического спутника:

«Французская газетная пресса есть в известной мере олигархия, отнюдь не демократия, потому что основание французского журнала сопряжено со столькими издержками и затруднениями, что принимать-

ся за издание журнала могут только лица, имеющие возможность рисковать очень большими деньгами. Вследствие этого вклады на основание журнала делаются обыкновенно капиталистами или другими промышленниками; при этом они спекулируют на сбыте газеты в том случае, если она сумеет приобрести значение, как орган определенной партии, или же у них задняя мысль — впоследствии, когда газета приобретет достаточное количество подписчиков, с хорошим барышом продать ее правительству...

Таким образом, так как каждая из здешних газет имеет свой особый политический цвет и свой определенный круг идей, то понятно, что всякий, имеющий сказать что-либо переступающее за пределы этого круга и не носящее на себе окраски той или другой партии, не находит органа для выражения своих мыслей. Да, чуть только вы удалитесь от обсуждения интересов, для так называемых действительностей, чуть только вы захотите развить идеи, чуждые банальным вопросам партий, чуть только вы захотите говорить об интересах человечества, редакторы здешних газет с иронической вежливостью возвратят вам вашу статью, а так как здесь можно говорить с публикой только через посредство газет, то хартия, которая позволяет каждому французу обнародовать свои мысли посредством печати, является горькой насмешкой... и фактически... свобода печати решительно не существует».

Замечания Гейне были правильны для его времени, но он не мог предвидеть того, что некоторая часть французской прессы превратится в конце концов в рупор капиталистических монополий, тесно связанных со своими заокеанскими «покровителями». Эта пресса, если иногда и не рискующая открыто выступать с антипатриотическими заявлениями, прилагает все старания для того, чтобы скрыть как реальные факты о французской действительности, так и правду о том, что происходит за пределами Франции, а всю эту ложь или полуправду замазывает смакованием всяческой уголовщины. Совершенно естественно, что каждодневное отравление умов молодого поколения, неустойчивость его моральных и нравственных основ не могли не взволновать и честных художников французского кино. В частности, этой теме посвящен новый фильм французского режиссера Андрэ Кайятта «Перед потопом».

Кайятт, высокий худощавый человек с широко посаженными серыми глазами, тонким орлиным носом, темпераментный, нервный, подвижной — новое действующее лицо во французском кино, с любопытной биографией. Кайятт в прошлом адвокат, неожиданно изменивший профессию. В начале своей новой карьеры он поставил два слабых музыкальных фильма с участием модного «душки тенора» Тино Росси. Затем, в сотрудничестве с известным поэтом и сценаристом Жаком Превером, Кайятт поставил фильм «Веронские любовники», обративший на себя внимание. Это история о трагической любви рабочего венецианской стекольной фабрики к девушке из вырождающейся семьи итальянских аристократов. Отчаянная борьба молодых людей за свое счастье оканчивается так же плачевно, как и история Ромео и Джульетты. Однако в этой работе формальное сплетение сюжетной интриги еще заслоняло от режиссера подлинную жизнь и ее противоречия.

Как художник Кайятт нашел себя лишь в следующем фильме — «Правосудие свершилось», который он сделал в сотрудничестве с постоянным для него теперь сценаристом Шарлем Спааком, одним из лучших кинодраматургов Франции. Кайятт как бы вспомнил вновь свою юридическую практику. Он взял сюжетом судебный процесс, но выступил на сей раз не адвокатом, а художником-обвинителем. Это вызвало нападки части критики, которая объявила основным недостатком Кайятта «дидактичность» и «рациональность» мышления, якобы не свойственные подлинному художнику. Это неверно. Кайятт — талантливый режиссер, со своим почерком, вполне овладевший технологией киноискусства, а самое главное — мыслящий художник, у которого есть что сказать. Именно эта направленность его творчества и вызвала отрицательную реакцию эстетствующей критики. Мы можем упрекнуть Кайятта в другом — он недостаточно последователен в своих выводах, а несколько либеральная концепция заставляет его смягчать обвинительный вердикт буржуазному обществу. В морали, которую он выводит в финале фильмов, много половинчатости, полуправды, но страстность, с которой он атакует самые жгучие

вопросы жизни общества, наблюдательность реалистического художника, которая видна в лучших эпизодах его фильмов, делают его произведения ценными документами, честным свидетельством талантливого кинематографиста.

Фильм «Правосудие свершилось» был принят с энтузиазмом и увенчан премией на Венецианском фестивале. Это объяснялось не только новизной сценарного приема и выбором материала, но еще и недосказанностью выводов, которые мог бы сделать художник. Фильм рассказывает историю судебного процесса и начинается за кулисами Дворца Юстиции. Там мы знакомимся с главными персонажами фильма — семью присяжными заседателями, выбранными из разных слоев французского общества: это коммерсант, крестьянин, официант, отставной военный, журналист, буржуазная дама, которая, по меткому выражению Гейне, «уже начала быть немолодой», и банкир. История подсудимой — молодой женщины, латышки по происхождению, — сама по себе трагична. Она обвиняется в убийстве видного ученого, ее шефа и возлюбленного, заболевшего раком. Последние два года он провел в постели и, предвидя мучения, которые ему предстоят перед неизбежной смертью, он просил подругу своей жизни облегчить эти страдания, когда она увидит неизбежность конца. Выполняя волю умирающего, она впрыскивает ему большую дозу морфия, и он умирает спокойно во сне. Однако дело усложняется тем, что все свое довольно крупное состояние он завещал обвиняемой. Она же, имея возможность скрыть свой поступок, призналась в нем сестре покойного. Возбуждено дело о преднамеренном убийстве. Что побудило женщину впрыснуть морфий — сострадание или корысть? Об этом должны судить семеро присяжных.

Фильм мог бы стать похожим на обычный сюжет об «увлекательном» уголовном процессе — виновна или не виновна? Однако, Кайятт переносит центр тяжести с процесса на личную жизнь присяжных. Параллельно с судебным процессом развивается семь сюжетов — биографии семи людей. Кстати, Спаак и Кайятт разрушают здесь легенду о мнимой неемкости кинофильма. В него, оказывается, умещается (конечно, при умении отобрать самое существенное) большое количество человеческих судеб и жизненных фактов. Все семь присяжных проходят перед нами на протяжении фильма со своими личными драмами, которые волнуют не менее, чем судьба самой обвиняемой.

Я не смогу пересказать сюжет фильма, он сложен и многообразен. Приведу лишь несколько характерных примеров.

Вот журналист. В его жизни драма. Очевидно, из-за очень плохой наследственности его сын растет дегенеративным ребенком. Такт и вкус авторов фильма сказывается в том, что ребенок этот не показывается ни в одном кадре — мы видим лишь отраженную драму семьи, в которую жестокий и неподдающийся воспитанию мальчик вносит разлад. Сына исключают из закрытого учебного заведения. Он невозможен в общежитии, избивает окружающих его детей. От всего этого страдает мать — жена журналиста. В припадке отчаяния, когда больной мальчик, по существу, разрушает счастье любящих друг друга людей, у мужа мелькает страшная мысль: не лучше ли было бы и для них и для мальчика прекратить его мучительное существование? Таким образом, журналист в жизни сам становится перед проблемой, которую должен разрешить в качестве присяжного на процессе. Как же поступит он, когда на заключительном закрытом заседании должен будет прямо и честно ответить на вопрос — виновна или не виновна подсудимая?

Другой присяжный — крестьянин. На его ферме тоже драма. Во время его отсутствия молодая жена изменяет ему с батраком. Как должен он поступить? Убить из ревности соперника или помиловать его? Какой же он даст ответ в конце судебного заседания?

Коммерсант, самый респектабельный из всех присяжных, запутался в своей связи с женщиной, от которой мечтает избавиться и жениться на молодой, очаровательной и богатой девице. Брошенная женщина кончает самоубийством. Виновен или не виновен в ее смерти он, будущий судья другой женщины?

На самом суде, в середине процесса, действие приобретает еще более драматический характер. Сестра покойного раскрывает новое обстоятельство: у обвиняемой был другой возлюбленный — молодой

«Перед потопом»

художник. Симпатии присяжных, в первой половине процесса склонявшиеся к оправданию подсудимой, резко меняются. Обвиняемая не отрицает того, что она незадолго до смерти ученого встретила и полюбила другого человека, но категорически возражает против того, что эта любовь как-либо повлияла на ее решимость укоротить дни своего шефа. И здесь Спаак и Кайятт находят новую интересную драматургическую ситуацию.

В числе присяжных, как мы упоминали, есть одинокая пожилая дама — все ее привязанности сосредоточены на курчавой маленькой болонке. Так как дама, видимо, обладает солидным состоянием, то за болонкой прилежно ухаживают все, начиная от метрдотеля до некоего молодого человека с усиками и модной прической, который постепенно и входит в доверие дамы, мечтающей на склоне лет об истинной и бескорыстной любви. На наших глазах дама расцветает. Присутствие приятного молодого человека, тактичного и почтительного, явно молодит ее и убеждает, что жизнь еще может быть прекрасна. В минуту решительного лирического объяснения, когда дама даже отправляет свою любимую болонку в кусты, чтобы та принесла ей специально брошенную перчатку и не мешала объяснению (а оно готово вот-вот сорваться с уст молодого человека), наступает неожиданное: молодой человек признается ей, что он и есть тот художник, возлюбленный обвиняемой, который ухаживал за дамой лишь для того, чтобы повлиять на нее для вынесения оправдательного приговора. Это один из замечательных моментов фильма — дама стареет на наших глазах, потеряв все свои надежды. Найдет ли она в себе мужество сказать своей сопернице: «Нет, невиновна» в день заключительного заседания?

И это заключительное заседание наступает. С интересом мы следим за той борьбой чувств и мыслей, которая обуревает каждого из присяжных, биография которых знакома только нам, зрителям, но не известна ни председателю суда, ни прокурору, ни адвокату, ни обвиняемой. И не так уж важно, как кончается фильм и какой приговор выносит суд. Важно, что зритель воочию убеждается в том, как гнила, эфемерна, несовершенна вся система буржуазного правосудия, хотя и критикуется она авторами фильма с позиций либерального гуманизма. Но мы ведь знаем, что у талантливых художников, иногда вопреки их субъективным намерениям, благодаря их честности и наблюдательности правда жизни получает свое объективное отражение. Так получилось с Кайяттом и Спааком — совесть художников не позволила им в своей следующей работе пройти мимо проблемы, волнующей всю Францию, проблемы воспитания молодежи и влияния на нее холодной войны.

Действие их нового фильма «Перед потопом» происходит в период войны в Корее. Фильм также начинается с судебного заседания. На этот раз на скамье подсудимых четыре юноши и девушка 16-летнего возраста. Они обвиняются в убийстве старика ночного сторожа и своего приятеля-однолетки. В зале присутствуют убитые горем родители, и в то время как суд удаляется на совещание для вынесения приговора, Кайятт и Спаак рассказывают нам биографии всех этих семейств, сложное переплетение взаимоотношений родителей и детей, всю эту драму повседневности.

Группу молодежи, различную по своему социальному происхождению и воспитанию, объединил страх перед ужасами бу-

дущей войны, которые так любит смаковать буржуазная пресса. Воспитанные в тепличной атмосфере мелкобуржуазных и буржуазных семейств, тщательно оберегаемые от политики, от реального понимания происходящих событий, они не видят для себя никакого другого выхода кроме жюльверновской эскапады — попытки убежать из жестокого мира на какой-то существующий в их юношеском воображении мирный остров в Тихом океане, когда-то воспетый Гогеном. Там, среди пальм и экзотических черных людей, нетронутых цивилизацией, обретут они некий идиллический рай, в котором можно будет прожить вдалеке от ужасов атомной и водородной бомбы. Но чтобы бежать на эту обетованную землю, нужна не только яхта, которую собирается увести у своего отца один из мальчиков,— необходимы деньги. Их много у одного из спекулянтов, «нувориша», торговца марками. Молодежь не считает зазорным отнять у него эти деньги, ибо понимает, что нажиты они нечестным путем. Сначала все носит характер детской забавы — они подражают гангстеровским фильмам, которые привыкли видеть на экранах, но у них, конечно, нет настоящего оружия. Его им заменяет игрушечный пистолет-портсигар. Но по стечению обстоятельств ночное приключение оканчивается кровавой развязкой. Застигнутые ночным сторожем, мальчики вынуждены разоружить его, и один из них со страху случайным выстрелом убивает сторожа. Настоящий страх за серьезные последствия преступления толкает их на истерический поступок. Им начинает казаться, что их может выдать один из соучастников, и они, также почти случайно, заставляют его захлебнуться в ванне. Но в фильме важна не только хроника уголовных происшествий. Центр тяжести перенесен на раскрытие всего механизма воспитания, всех ненормальностей в семейных отношениях, которые доводят этих вполне нормальных подростков до преступления.

Один из них — забалованный, изнеженный мальчик — растет без отца, под присмотром матери, искренне полагающей, что она отдает всю свою жизнь ребенку. Но это делается с такой неумелостью, с такой слепотой самозабвенного материнского эгоизма, с таким некритичным отношением к своему любимому чаду, что это приносит ему скорее вред, чем пользу.

«Перед потопом»

В другой семье педагог (которого, кстати, превосходно играет Бернард Блийе, знакомый нам по исполнению роли шофера в фильме «Адрес неизвестен»), воспитывающий своих учеников в лицее в духе благородного гуманизма, терпимости и высоких идеалов, из-за своей занятости совершенно не замечает, как его дочь втягивается в компанию богемы. Он редко заходит в ее комнату, и для него являются неприятным сюрпризом бульварные романы, лежащие на ее ночном столике, фотографии модных актеров, пришпиленные на стенке, и ее возвращения в эту комнату через окно после ночных прогулок, и та легкость, с которой она объявляет отцу о своем отнюдь не невинном романе и о своей беременности.

Сын этого педагога, юноша 17 лет, по замыслу автора, должен представлять прослойку передовой французской молодежи. Он увлекается идеями коммунизма и все время проводит за чтением марксистских книг или в бесконечных политических спорах с отцом, что, кстати, делает для молодой девушки семейную атмосферу еще более невыносимой. Авторы, видимо, не знают той части прогрессивной французской молодежи, которую хотели воплотить в образе молодого коммуниста, поэтому пред-

«Перед потопом»

ставили они его в качестве честного, но фанатичного начетчика, тоже далекого от жизни.

С гораздо большим знанием рисуют они буржуазную семью некоего дельца, где существует лишь внешний декорум благопристойности, за которым скрывается отец, обманывающий свою жену, мать, от тоски и безделья заводящая любовника, сын — повеса, спекулирующий на семейных неурядицах, шантажирующий поочередно то отца, то мать и вытягивающий у них деньги для своих ночных развлечений. Вот он-то и раскрывает перед девушкой — дочерью педагога — те стороны жизни, которые были ей недоступны из-за скромного бюджета ее отца. Он соблазняет девушку красотами материнского гардероба, заставляет ее надеть открытое вечернее платье и везет в тот самый кабачок, где его мать ищет уединения со своим возлюбленным. По воле автора получается так, что этот возлюбленный и есть тот самый спекулянт-филателист, который быстро перекидывается от перезрелой дамы к молоденькой девушке... В ней сказываются основы хорошего воспитания, она дает по морде ухажору, когда его притязания становятся слишком назойливыми. Но тогда-то и возникает у нее мысль использовать этого спекулянта в качестве финансовой базы для бегства на заветный остров.

И, наконец, еще одна семья, где неудачливый музыкант, во времена оккупации изгнанный немцами из оркестра за то, что, по мнению фашиста-дирижера, плохо исполнял Вагнера, становится жертвой антисемитских предрассудков. Невежественный, неумеющий разобраться в подлинных причинах бедствий, обрушившихся на его родину и на его судьбу, озлобленный и растерянный, он становится, сам того не понимая, невольным носителем расистских теорий. В этом же духе он воспитывает сына. Последствия такого воспитания, приглушенные сначала у мальчика рассудком и хорошим влиянием товарищей, неожиданно вспыхивают в острый момент растерянности и страха, когда, боясь быть выданным в руки полиции, он подозревает предателя в мальчике-еврее. Этот мальчик одинок. Его родные погибли где-то в фашистских застенках во время войны. Он мечтателен и тих. Это у него впервые рождается мысль о райских островах, изображением которых он расписал стены своего жилища. На маленьком любительском киноаппарате показывает он своим друзьям кадры далекого экзотического мира. Но он же и становится жертвой антисемитской истерии кучки маленьких преступников, гонимых страхом перед правосудием и перед жизнью.

Я не могу, естественно, полностью пересказать ни сюжет фильма, ни всех тех тонких реалистических опосредствований, которыми наполнено произведение. Но я думаю, что даже из краткого изложения темы ясно, какую проблему пробуют разрешить авторы: суд вынесет меру наказания этой группе молодежи, но только ли они должны

«Перед потопом»

были сидеть на скамье подсудимых? Быть может, больше их виноваты родители, а быть может, дело и не только в родителях, а в гораздо более важных и глубоких причинах. Недаром фильм заканчивается почти символическим кадром: разбитые горем родители медленно спускаются по ступенькам лестницы Дворца Юстиции... Затем мы видим их раздавленные, пришибленные фигуры, снятые сквозь ограду, как сквозь тюремную решетку, и слышим пронзительные голоса невидимых газетчиков, которые, как хор в греческой трагедии, сопровождают весь фильм, выкрикивая сенсационные заголовки газет: о новом конфликте из-за иранской нефти, об испытаниях водородной бомбы на тех самых островах, которые казались молодым героям фильма такими мирными, об угрозе третьей мировой войны...

Талантливый фильм Кайятта и Спаака вызвал бурю негодования у «блюстителей» общественной нравственности, потребовавших немедленного запрещения фильма. Общая цензура под давлением общественного мнения не осмелилась этого сделать, но зато, очевидно, была дана негласная инструкция местным властям, которые по законам Франции имеют право запрещать фильмы в своих департаментах. Команда была подхвачена, и фильм был изъят из проката во многих префектурах страны.

Парадоксальным явился тот факт, что фильм демонстрировался в г. Канн на фестивале, в то время как он был запрещен именно в этих районах для публичного показа. Работа Спаака и Кайятта была справедливо оценена жюри фестиваля и увенчана международной премией.

Нам довелось встретиться там же на фестивале с известным французским прогрессивным критиком и историком кино Жоржем Садулем, конечно, принимавшим активное участие в кампании против цензурных ограничений, за право художника на свободу творческой мысли. Эрудиция и работоспособность Садуля огромны, его труд над многотомной «Историей мирового кино» — поистине творческий подвиг; но на сей раз у него был гораздо более, чем обычно, усталый и обеспокоенный вид. Он сказал нам, что может пробыть на фестивале всего лишь три дня и должен вернуться в Париж, так как ему предстоит судебный процесс. Оказалось, что за опубликование в газете «Леттр Франсез» рецензии на клеветнический фильм о корейской войне, состряпанный несколькими французскими «кинодеятелями», Садуль был немедленно привлечен к судебной ответственности. Но он беспокоился не столько об этом, сколько о том, что во время его отсутствия группа фашиствующих молодчиков, именующая себя «парашютистами», участниками войны в Индокитае (тех самых, которые, по словам Ланьеля, угрожали эксцессами во время предполагавшихся гастролей советского балета), способна учинить насилие и над его домашними. Поэтому жена его вынуждена каждую ночь баррикадиро-

вать двери своей квартиры. Французские кинематографисты дружно вступились за Садуля. Протестующая петиция была подписана журналистами и писателями всех направлений, начиная от католика Франсуа Мориака. Садуль мужественно выступал на суде и, как это всегда бывает с коммунистами, из обвиняемого стал обвинителем. Это не помешало, конечно, «защитникам» свободы печати приговорить его к четырехмесячному тюремному заключению и большому денежному штрафу. Но ничто не может остановить стремлений талантливых французских кинохудожников к отражению в своих фильмах больших проблем современности.

Наблюдая ежедневно сложные, часто зигзагообразные процессы, происходящие среди французской интеллигенции, я не так уж удивился, что и Марсель Пальеро, известный советскому зрителю по исполнению главной роли инженера-антифашиста в фильме «Рим — открытый город», а впоследствии обратившийся к режиссуре и поставивший также ряд «черных фильмов», вроде «Пляски смерти» по пьесе А. Стриндберга или «Человек идет один по городу», вызвавшего ряд протестов со стороны французских докеров, справедливо утверждавших, что их борьба и жизнь неправильно отражены в этом пессимистическом фильме,— поставил интересный фильм по нашумевшей пьесе Жан-Поль Сартра «Проститутка, достойная уважения». Пьеса эта была написана в 1946 году, и хотя она являлась и тогда ярким обвинением американских расистских теорий, но кончалась она пессимистически.

Героиня пьесы Лиззи Мак-Кей, ободранная, затравленная девица легкого поведения, преследуемая полицией и пытающаяся найти убежище в одном из маленьких городов Юга, становится невольной свидетельницей драмы в поезде. Спасаясь от назойливых приставаний пьяного и наглого джентльмена, она попадает в вагон, предназначенный специально для черных. Джентльмен, бывший офицер американской армии, сын видного сенатора, убивает первого подвернувшегося ему негра ударом бутылки по голове только потому, что он «грязный ниггер».

Скандал получает огласку. В штате вскоре предстоят выборы, и это происшествие может повлиять на карьеру сенатора. Лиззи является единственной свидетельницей убийства. Автор отнюдь не рисует ее добродетельным ангелом. Она так же, как и многие рядовые американцы, воспитана на презрении к неграм. Она невежественна и запугана, но она честна, вернее, те остатки человеческого достоинства, которые еще где-то теплятся в глубине ее заплеванной, утомленной души, инстинктивно дают ей силы сопротивляться шантажу. На нее обрушивается вся мощь американского государственного и полицейского аппарата. Ее

«Проститутка, достойная уважения»

надо заставить подписать показания, в которых говорится, что негр был зачинщиком драки и убит белым «в целях самообороны». Лиззи пробует вообще не принимать участия в этой авантюре, но ее умоляет сказать правду другой негр, приятель убитого. Он ведь тоже подвергается опасности линчевания. Лиззи в смятении, она между двух огней. На карту поставлена ее жизнь, ее репутация, ее маленькое счастье. Она не хочет лгать... и тогда вступает в строй современная утонченная инквизиция. Сенатор прибегает к самому подлому способу воздействия на эту современную Соню Мармеладову. Он взывает к остаткам ее человеческого достоинства, он выказывает ей те знаки уважения, вежливости и внимания, по которым больше всего тоскует она, привыкшая только к брани, побоям и унижению... В ней ведь живы подавленные инстинкты мещаночки, мечтающей о респектабельной, спокойной жизни с законным мужем, ей, может быть, больше всего хочется быть принятой на равной ноге в «порядочном обществе». И вот на этой-то тяге к «нормальному» человеческому существованию, которого она лишена в силу своего положения парии, и спекулирует умный, дальновидный сенатор. Когда не помогли ни подкуп деньгами, ни избиение в полицейском участке, ни провокации подосланного любовника, сенатор приглашает ее как настоящую леди в свой семейный дом, он разговаривает с ней, как с равной, взывает к ее чувствам американской «патриотки», он заставляет ее растрогаться слезами жены, почтенной седовласой дамы, которая обещает ей подарить свою карточку с трогательной надписью. Он обрабатывает ее душу цинично и ловко. Он вырывает у нее подпись под фальшивым признанием. Лиззи становится сенсацией. Ее фотографируют репортеры, она должна выступить перед объективом телеаппарата. Она героиня дня... Но совесть маленького человека, на секунду усыпленная ухищрениями сенатора, вновь восстает против этой лжи. Когда обезумевшие банды куклуксклановцев преследуют негра, она дает ему у себя убежище, находит в себе мужество и силу отречься от своего ложного признания и выступить на защиту правды.

В пьесе 1946 года Лиззи оказывается побежденной: негра убивают, она же, обессиленная, падает в объятия своего случайного

«Проститутка, достойная уважения»

любовника — племянника сенатора. Бунт маленького человека оказывается бессильным. Силы фашизма торжествуют.

В своем сценарии 1952 года Сартр не только резко изменил финал, но и расширил рамки двухактной камерной пьесы, введя в нее атмосферу и подробности американской действительности, — ту правду жизни, которая придала произведению и большую художественную выразительность и политически точный прицел.

Рецензия на этот фильм, попытавшаяся бы выразить основное его содержание, могла бы начинаться так:

«Ты знаешь, как я смотрю на эту проклятую богом страну, которую так любил, пока не знал ее... Там нет ни государей, ни дворянства, а все люди равны, все одинаковые мужики... за исключением, конечно, нескольких миллионов черных или коричневых существ, с которыми обращаются, как с собаками! Собственно рабство, упраздненное в большинстве Северо-Американских Штатов, возмущает меня не так сильно, как грубость обращения со свободными неграми и мулатами. Каждый, кто происходит от негра, хотя бы в самой отдаленной степени, и если даже не цвет его кожи, а только облик обнаруживает подобное происхождение, подвергается жесточайшим оскорблениям, о каких мы в Европе не имеем и понятия. При всем том американцы хваста-

ются своим христианством и посещают церкви усерднее всех других народов... Материальная польза — вот их настоящая религия, а деньги — их бог, их единственный всемогущий бог. Конечно, есть и там благородные сердца, которые втайне оплакивают всеобщее корыстолюбие и несправедливость. Но если б эти лучшие люди вздумали восстать против большинства, то были бы обречены на мученичество, о каком и не снилось европейцу...»

Эти гневные слова принадлежат моему спутнику Гейне, который тогда уже, в 1830 году, проницательной силой своего таланта угадал и заклеймил американский неофашизм.

Даже прославленный Рене Клер, всегда стремившийся в своих произведениях уйти от жгучих проблем современности (за исключением, пожалуй, «Последнего миллиардера» и «К нам — свобода», где он пытался по-своему откликнуться на запросы жизни), в своем предпоследнем фильме «Красота дьявола» сделал попытку решить извечную фаустовскую тему с новых позиций, свидетельствующих о встревоженном сердце художника.

Рене Клер рассказывает историю о новом Фаусте и Мефистофеле. По своей привычке он избрал местом действия некую выдуманную страну, полуфеодальное княжество (впрочем, весьма напоминающее некоторые современные королевства или республики) и, вырядив своих персонажей в фантастические костюмы конца XIX века, поставил вполне современную проблему о науке, попадающей в прямую зависимость от власть имущих. Это дало повод прогрессивной критике справедливо рассматривать эту притчу, как результат серьезных раздумий художника над судьбой таких изобретений, как атомная энергия, попавших в руки истерических поджигателей войны.

Фауст в фильме Клера работает, конечно, не над атомной энергией, а над пресловутым философским камнем, превращающим песок в золото. Следуя легенде, Фауст продает свою душу дьяволу и добивается успеха. Тогда-то и начинается наиболее интересная часть фильма. Мефистофель показывает Фаусту в зеркале будущую судьбу его изобретения. Это трагический и печальный рассказ о том, как ученый перестает быть хозяином своего открытия, как оно становится источником неслыханных бед и разрушений, как сам ученый превращается в преступника, в безумного и одинокого диктатора на одичавшей, израненной земле, среди руин и хаоса пожарищ...

Судьба Фауста трагична — изобретение не приносит ему ничего, кроме страданий, и когда он пытается заставить дьявола отступить от контракта, то единственной силой, которая приходит ему на помощь и оказывается способной разрушить все козни Мефистофеля, является народ.

Эта тема народа впервые возникает в творчестве Рене Клера. Правда, изображает он его пока еще в виде безликой массы. Но самый факт обращения художника к теме народа свидетельствует о его все возрастающей моральной зрелости — это попытка выйти из узкого мирка забавных фантошей.

Фильм превосходно сыгран Мишелем Симоном (вспомните фильм «Господин Такси») в роли Мефистофеля и замечательным актером Жераром Филипом (Фабрицио из «Пармской обители») в роли Фауста. Однако это не совсем точно. Клер прибегает к остроумному приему: старого Фауста играет вначале Мишель Симон, а дьявол появляется в виде обольстительного Филипа. Но Фауст молодеет, и они меняются ролями. Так пластически разрешена проблема возвращения молодости Фаусту.

Фильм изобилует интересными режиссерскими решениями и является, безусловно, одним из самых значительных произведений послевоенной французской кинематографии.

В последнем своем фильме «Ночные красавицы» Рене Клер (вместе с тем же Жераром Филипом) отходит от больших тем современности, но проблема, поставленная в нем, очевидно, существенна и мучительна для художника. Это проблема взаимоотношений мечты и реальной жизни.

Одинокий провинциальный учитель музыки живет в мире грез — ему кажется, что далекое прошлое гораздо более романтично и прекрасно, чем грубая и прозаическая жизнь, окружающая его. Попадая в своих сновидениях в четыре различные эпохи: 900-е годы, в эпоху романтизма, французской революции и трех мушкетеров, он убеждается в том, что каждая из них обладала своей жестокой и суровой реальностью, и он с удовольствием возвращается от своих ночных грез в наши дни, находя и в них, наконец, свою прелесть.

Наивно, шутливо и не очень глубоко, но все же последовательно Рене Клер и здесь пытается спуститься с «башни из слоновой кости», нащупать свой путь к большой жизни, окружающей его.

Сейчас Клер выпустил книгу «По зрелому размышлению», где он опубликовал свои теоретические статьи с 20-х по 50-е годы, избрав для ее построения своеобразную форму диалога с самим собой.

Профессор Кретьен — изобретатель синемаскопа

В начале своей карьеры Клер усердно занимался кинопублицистикой и критикой, систематически освещая все новинки кинематографии в еженедельном журнале. Он приводит отрывки из своих старых статей и рядом помещает комментарии к ним, в которых иногда опровергает, а иногда и подтверждает выводы, содержавшиеся в этих статьях. Так в беседе Рене Клера 20-х годов и Рене Клера 50-х годов выясняются и уточняются целый ряд фактов, важных для понимания истории и развития французского и мирового киноискусства.

Выводы из книги Клера в целом негативны и овеяны меланхоличной грустью воспоминаний об эпохе немого кино. Клер был всегда последовательным противником «коммерциализации» киноискусства. Он выступал против засилия в кинопромышленности той голливудской методики, с которой столкнулся сам за время своего вынужденного изгнания из Франции, где не мог найти денег для постановки своих фильмов. Наиболее яркие и сильные страницы книги наполнены горечью и резкими словами осуждения в адрес голливудских магнатов. Сквозь нарочитую сдержанность автора то и дело прослушивается настоящий крик человеческого отчаяния, негодования художника, вынужденного приспосабливать, коверкать свой талант в угоду той системе, которая рассматривает кино как средство выкачивания наибольших прибылей из доверчивого зрителя.

Заговорив о прибылях, нельзя обойти молчанием и ту новинку кинотехники, которая стала сейчас главным источником их пополнения.

Последняя нашумевшая сенсация — это широкий экран, или «синемаскоп», или, если хотите, «синерама», или «синепанорама». Все это разновидности нового изобретения, грозящего произвести такую же революцию в киноискусстве, как звук и цвет. Вокруг «синемаскопа» кипят страсти. Так же, как при появлении звукового кино, мнения резко разделились. Одни считают эту новинку лишь рекламным трюком, другие предсказывают широкому экрану не менее широкое распространение. Пока что приходится считаться с фактами — по последним данным в Америке восемь тысяч кинотеатров переоборудованы под новый экран; в Европе их количество превышает три тысячи. Мне довелось видеть всего лишь четыре фильма, сделанных по этому способу, из них три американских и один французский.

История этого изобретения любопытна. Оно родилось во Франции, и впервые мы узнали о нем в 1937 году, когда профессор Кретьен запатентовал новый объектив, названный им «гипергонаром». Это оптическая приставка, во время съемки как бы сплющивающая и втягивающая широкую панораму в обычный формат кадра, а при проекции вновь расплескивающая изображение на широкий экран.

Тогда же французский прогрессивный режиссер Отан-Лара впервые попробовал применить этот объектив и снять новым способом короткометражный фильм по рассказу Джека Лондона. Однако изобретение требовало больших капиталовложений для переоборудования кинотеатров. Французские капиталисты не поверили в него, и профессор Кретьен вынужден был продать изобретение подвернувшемуся во-время представителю американской фирмы «20 век —

Фокс». Американцы положили изобретение в долгий ящик, и лишь спустя 16 лет, когда голливудские фильмы из-за их стандартного низкого качества стали терять зрителя и появился смертельно опасный конкурент — телевидение, фирма решила рискнуть. Она оборудовала несколько экспериментальных кинотеатров, из них один в Париже, и начала демонстрацию первого синемаскопического боевика «Туника».

Сюжет этого фильма спекулирует на религиозных чувствах западного обывателя. Это история о том, как одному из римских патрициев во время распятия Христа достался кусок его окровавленной туники и как обладатель «амулета» вследствие этого перешел в христианство и умер в пасти льва на арене Колизея вместе со своей прекрасной возлюбленной христианкой. Но дело было не в сюжете. Фильм имел оглушительный коммерческий успех, побив все рекорды сборов как в Америке, так и в Европе.

Что же такое «синемаскоп»? Представьте себе экран, вытянутый в ширину, то есть, примерно три нормальных экрана, поставленных один рядом с другим. Таким образом, вместо четвертой стенки в кинотеатре вы как бы видите огромную щель в мир. Изображение на этом экране получается таким, как вы видите мир обыкновенным глазом в жизни, даже, быть может, несколько шире. И скажу прямо, как бы ни относиться к этому изобретению и рекламной шумихе, поднятой вокруг него, это производит большое впечатление, особенно в тех случаях, когда панорамичен сам объект изображения.

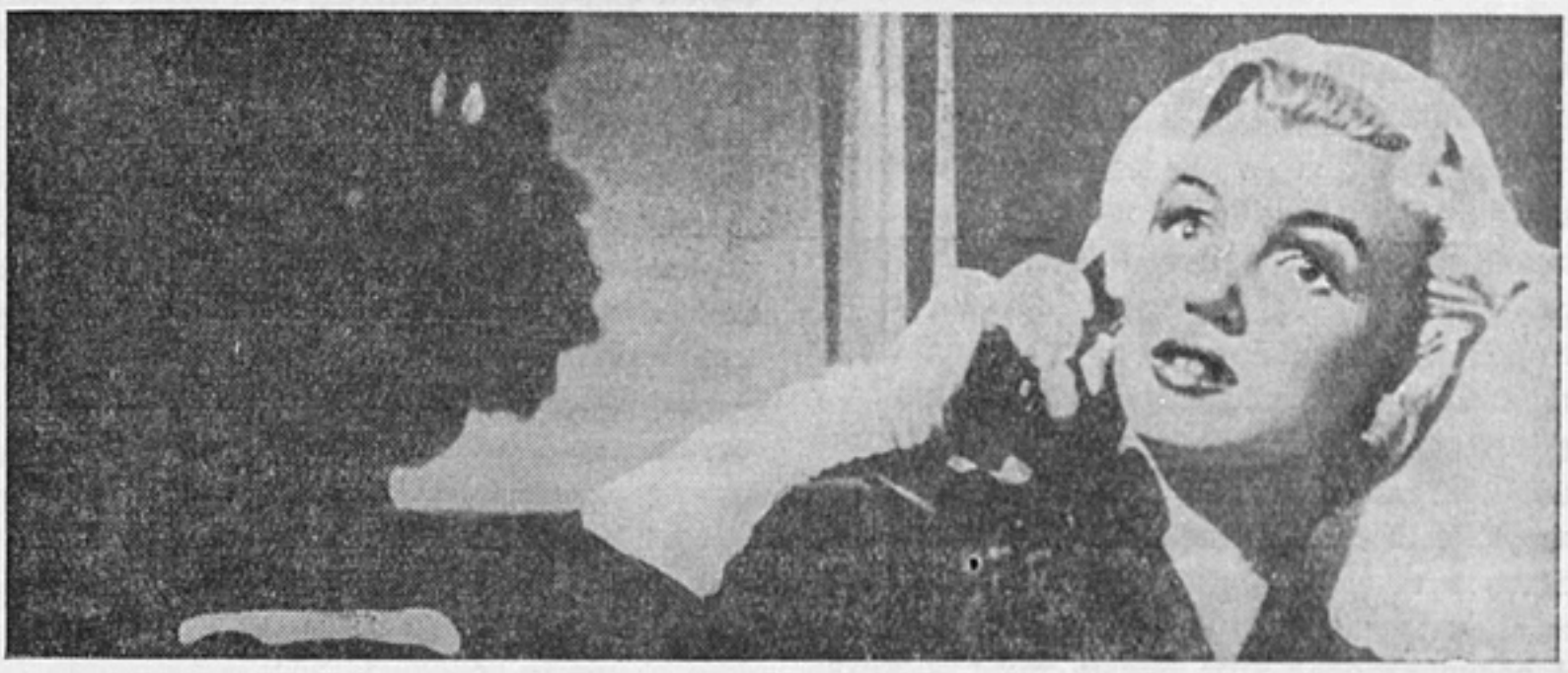
Французские кинематографисты пошли по правильному пути, выпустив фильм под названием «Новые горизонты» (режиссер Марсель Ишаак); это не сюжетный фильм, а лишь демонстрация возможностей нового способа съемки. Так же, как на заре кинематографии Люмьеру было достаточно снять подход поезда, чтобы исторгнуть крики удивления и восторга у зрителей, так и сейчас, когда камера, оборудованная «гипергонаром» и поставленная на машину, просто фотографирует въезд на площадь Согласия и поворот на Елисейские поля, зал разражается аплодисментами. В этом же экспериментальном фильме заснят с самолета подъем на Монблан. Документальные кадры действительно убеждают в том, что «синемаскоп» открывает новые горизонты. Природа становится стереоскопической, она как бы окружает вас... Экран превращается в грандиозную фреску, способную вместить и разворот баталий, и караваны в пустынях, и морские штормы, и просторы целинных земель. Однако не следует забывать, что фреска — это один из специфических видов изобразительного искусства, и художники обращаются к самым разнообразным форматам своих произведений исходя из требований идейно сюжетного порядка. Джиоконда не нуждается в формате фрески. Киноискусство оперирует прежде всего человеком, и поэтому с интересом ожидал я демонстрации художественных фильмов, чтобы посмотреть, как разрешается в «синемаскопе» проблема крупного плана и вообще игровых сцен. На фестивале в Канне американцы продемонстрировали два игровых фильма: «Буря под водой» и «Рыцари круглого стола». Первый фильм — якобы на современную тематику (именно «якобы», потому что вряд ли можно назвать актуальной историю двух враждующих между собой контрабандистов, возглавляющих артели ловцов губки в одном из мексиканских заливов). Главным аттракционом фильма являлась съемка морского дна, где среди рифов, медуз и рыб происходила поножовщина — схватка двух соперников. Действительно, первые две минуты погружения под воду, когда весь экран заполняется панорамой морского дна, производили любопытное впечатление. Однако эффект быстро приедался, а когда действие переносилось на сушу, то беспомощность режиссера и оператора в мизансценах и композиции кадра становилась настолько очевидной, что непонятно, зачем и почему этот фильм был снят «синемаскопом».

Еще большее убожество являл собой исторический фильм «Рыцари круглого стола». Там даже широкий экран не мог спасти глупый, примитивный сюжет и плохо поставленные батальные сцены. Никакой попытки не было сделано американскими режиссерами и операторами для того, чтобы освоить и использовать новое средство выразительности, попавшее в их руки.

Можно сказать с уверенностью, что «синемаскоп» оказался не по плечу голливудским дельцам. Эстетические проблемы, возникающие вместе с широким экраном, не только не разрешены, но даже и не наме-

«Синемаскоп»

Вверху — изображение, получаемое при съемке; внизу — изображение, получаемое при проекции



чены. Однако мне кажется, что не стоит презрительно и скептически относиться к «синемаскопу» из-за того, что он находится на той же стадии развития чисто технического аттракциона, какую переживало звуковое и цветное кино на первых этапах.

Попытки раздвинуть рамки экрана известны нам и до «синемаскопа». Так, Абель Ганс построил свой грандиозный триптих для демонстрации фильма «Наполеон». Еще ранее, на заре кинематографии, братья Люмьер сконструировали гигантский экран для всемирной выставки 1900 года. Передовая техническая мысль работает сейчас не только над усовершенствованием технических качеств «синемаскопа», но над возможностями изменять форму экрана, то сужая, то расширяя его, в зависимости от требований сюжетного и монтажного построения фильма. Теоретически, надо думать, именно этому способу, условно именуемому «вариа», то есть изменяющемуся экрану, и принадлежит будущее.

Вторым, гораздо менее спорным новшеством является применение так называемого стереозвука. Сущность его заключается в том, что при съемке звук записывается не через один микрофон, как обычно, а через несколько (три или четыре), а при проекции воспроизводится также не одним репродуктором, а тремя, размещенными по бокам и в середине широкого экрана. Четвертый репродуктор выносится в зрительный зал. Таким образом речь и все остальные звуки приобретают пространственность, акустическую атмосферу и позволяют (при помощи автоматического переключения) или слышать голос актера, исходящий точно из его уст, именно на том месте, где он находится на экране в данный момент, или же насытить весь зал разнообразием шумов и мощным звучанием музыки.

Если учесть, что запись стереозвука производится магнитным способом, что придает звуку особую чистоту и ясность, то становится бесспорной ценность этой новой тех-

ники. К сожалению, в условиях капиталистического Запада и «синемаскоп» и стереозвук не имеют большого творческого будущего. Первый французский фильм, который снимается новой техникой, посвящен фиксации... канкана. Право, не стоило столько лет трудиться профессору Кретьену над своим объективом, чтобы заглядывать им под юбки танцовщиц из «Мулен Руж».

Впрочем, канкан, в прямом и в переносном смысле, вмешивается не только в новую технику. Жестокие и беспощадные законы коммерческой конкуренции уродуют судьбы талантливых художников. С горечью наблюдал я эволюцию одного из них, напоминающую своим трагизмом страницы бальзаковского романа об утраченных иллюзиях.

Восемь лет тому назад мне довелось писать о фильме «Фарребик». Его снял молодой кинематографист Рукье, вынужденный зарабатывать себе на жизнь своей второй профессией линотиписта в одной из парижских типографий. Подзаняв денег у друзей, он снял сначала короткометражный документальный фильм о бочарах. Затем он уехал в свою родную деревню, где просидел в течение полутора лет, снимая день за днем трудную жизнь крестьянской семьи. Я раскритиковал этот фильм, так как жизнь французской деревни была показана в нем бесперспективной, почти животной, в традициях Жана Жионо. Но я не мог не признать большой одаренности автора, его наблюдательности, острого кинематографического глаза. Фильм был показан вне конкурса на первом фестивале в Канне и признан выдающимся произведением искусства. Сам Рукье производил не менее приятное впечатление своей скромностью, застенчивостью. Он стеснялся своей замусоленной и потертой куртки, выделявшейся как заплата на фоне элегантных смокингов и белоснежного белья фестивальных снобов.

Однако первый успех не принес Рукье возможности сделать новый фильм, и лишь недавно он был приглашен для совместной постановки с франкистской Испанией. Французские киноработники неохотно едут в страну фашистского террора. Но Рукье, очевидно, вообще не отличающийся стойкостью убеждений и сломленный долголетней безработицей, согласился на это предложение. Он поставил чисто коммерческий цветной фильм под названием «Кровь и свет» — инсценировку бульварного романа о торреадорах, повторяющего зады Бласко Ибаньеса. С грустью смотрел я этот фильм, так как в нем Рукье сдал все свои позиции. Буквально ни в одном кадре этой пошловатой, заурядной «продукции» нельзя было узнать руку талантливого и смелого художника. Я с нетерпением ожидал финального боя быков, где Рукье, как мне казалось, мог бы применить свои способности документалиста, но и здесь все оказалось зализанным, малодинамичным и традиционным. Коммерческая кинематография целиком проглотила талант Рукье. И сам он, неузнаваемо изменившийся, постаревший, теперь уже в элегантном смокинге, войдя в модный бар в сопровождении молодой крашеной блондинки, суховато ответил на мой поклон и отвернулся в сторону... Прогрессивная пресса сдержанно встретила провал Рукье и, как бы щадя его, выражала надежду на то, что в следующем фильме зритель вновь встретится с ним как с настоящим мастером. Ну что же, будем надеяться, но я боюсь, что, раз продав совесть художника «дьяволу» коммерческого кино, он уже не найдет ни сил, ни средств, чтобы выкупить ее обратно...

Была у меня еще одна сентиментальная встреча. Мы передавали французской Синематеке наш подарок — двенадцать советских фильмов. Надо сказать, это превосходно организованное учреждение благодаря энергии своего основателя и генерального секретаря Анри Ланглуа обладает очень хорошим и полным собранием классических произведений мирового киноискусства. В трех этажах здания Синематеки разместилась с любовью организованная выставка по истории французского киноискусства. В маленьком просмотровом зале целый год демонстрируются циклы классических кинофильмов. В кинотеке вы можете получить сведения о всех событиях, людях и датах мирового киноискусства. Но французская цензура, вообще с неохотой пропускающая советские кинофильмы на экраны, тем самым преградили доступ и в Синематеку произведениям советской кинематографии. Это, кстати, вызвало чудовищные искажения и пробелы в многочисленных историях киноискусства, опубликованных во Франции, так как французские критики и историки очень мало знают о советском киноискусстве после 1936 года.

Наш скромный подарок послужил началом восполнения этих пробелов. Совет фильмотеки, возглавляемый французским режиссером Гремильоном, пригласил на это маленькое торжество видных деятелей французского кино. Я с удовольствием еще раз пожал руку Абель Гансу. Мы с ним сдружились еще в ту пору, когда в 1934 году он выпускал мой фильм «Златые горы» на парижские экраны. Правда, после третьего сеанса фильм был реквизирован французской полицией, но у меня сохранились самые лучшие воспоминания о сердечной симпатии, с которой относился этот мастер французского киноискусства к советской кинематографии. С тех пор судьба Абель Ганса развивалась трагично. Критика упрекала его в безвкусице, в литературщине (некоторые фильмы Ганса действительно грешили излишним символизмом и наивными аллегориями). Продюсеры, сговорившись, отказали ему в работе под предлогом его расточительности. Повторилась история с Эриком Штрогхеймом, изгнанным в свое время из Голливуда потому, что он, так же, как и Ганс, пытался защищать свое право художника на эксперимент, на творческую свободу. Ганс с горечью рассказывал мне о годах безработицы, о том, что он всеми забыт, что его превратили в «живого мертвеца» — так сказал он сам о себе, выступая на траурном вечере, посвященном памяти недавно умершего режиссера Жака Эпштейна. А ведь не кто иной, как Абель Ганс, был первым изобретателем того, что сейчас называется стереозвуком, того, что называется сейчас широким экраном. Он всегда был неутомимым техническим новатором, но его изобретения никогда не находили поддержки среди французских коммерсантов, считавших его сумасшедшим мечтателем и неисправимым фантазером.

Сейчас Гансу дали возможность работать, и то только потому, что опять изобрел он некую приставку к объективу, названную им «пиктограф», позволяющую сохранить фокусную резкость при одновременной съемке объектов как расположенных непосредственно перед объективом, так и в глубине кадра. За это усовершенствование ему была присуждена премия французского общества изобретателей. Но сюжет, который вынужден был взять Ганс для экранизации, не соответствует ни характеру, ни размаху его дарования. Это всего-навсего лишь инсценировка популярной пьесы Дюма «Нельская башня». Боюсь, что даже участие таких актеров, как Пьер Брассер и итальянская «звезда» Сильвана Пампанини, не спасет фильм от растлевающего влияния «коммерциализации», и старый Ганс может пережить такую же трагедию, как и молодой Рукье.

В тот же день в Синематеке мне пришлось столкнуться еще с одной из «теней прошлого». Ко мне подошла скромная, небольшого роста пожилая женщина в старомодной черной шляпке и, протягивая руку, сказала: «Я давно хотела познакомиться с вами. Меня зовут Мюзидора».

Сколько воспоминаний нахлынуло на меня, когда я услышал это имя, когда-то гремевшее на экранах всего мира! Мюзидора, она же Ирма Вап, героиня прославленного серийного фильма «Вампиры» режиссера Фейяда, где она блистала в своем черном трико, плотно обтягивавшем ее стройную фигуру... Я с уважением пожал руку этой превосходной актрисе, имя которой сводило с ума целое поколение молодых зрителей. Сейчас мадам Мюзидору лишь изредка приглашают в Синематеку... Она появляется со скромной застенчивой улыбкой, напоминая своим присутствием о славной истории французского кино и о бесславном конце престарелых актеров, которы в конце своего пути оказались всеми забытыми и которых ожидает горькое одиночество.

(Окончание следует)

Г. РОШАЛЬ

Заслуженный деятель искусств РСФСР

В ЧЕМ СИЛА И СЛАБОСТЬ ИНДИЙСКИХ ФИЛЬМОВ

О чрезвычайном успехе прошедшего в Советском Союзе фестиваля индийских кинофильмов не может быть двух мнений. И «Два бигха земли», и «Бродяга», и «Ураган» стали весьма популярными и завоевали любовь самых широких масс зрителей за короткий срок.

Эти фильмы сделали понятными и близкими нам темы индийского искусства. Ни газетные статьи, ни даже переводы литературных произведений прогрессивных индийских писателей не давали столь ясного представления о судьбах людей и народов такой далекой и вместе с тем такой близкой нам Индии. Образы обездоленного крестьянина, гонимого бродяги, поруганной женщины вызвали горячее сочувствие к этим людям, ненависть к их угнетателям. Дело не только в сюжете этих кинокартин — успеху их весьма способствовала яркость образного решения, их глубоко национальная, выразительная художественная форма.

Искусство Индии было издавна известно нам. Еще в школьные годы воображение наше поражала прелесть каменных кружев индийских храмов, дворцов, причудливые пещерные капища. Очень часто урок географии превращался в занимательную и таинственную повесть о древней стране, народ которой умел создавать эти неповторимо прекрасные произведения скульптуры и архитектуры. Мы знали облик индусов по картинам Верещагина, по фотографиям в тех же учебниках географии. Нас увлекали в дебри Индии экзотические романы, хотя они очень часто давали извращенное представление об этой огромной и многообразной стране. Написанные представителями колонизаторских государств, они скрывали истину за оболочкой восточной экзотики. Большинство этих романов, включая и книги Киплинга, были направлены не на углубленное раскрытие жизни и труда древнего народа, а на уничижение его, на воспевание весьма сомнительных благ, доставленных культурой колонизаторов, на воспевание подвигов «героев», несших порабощение и гнет. Романы об Индии превращались в романы о приключениях европейцев в стране «полудиких» индусов.

Но мы не только изучали учебники географии и читали экзотические романы. Русские ученые положили немало сил и трудов, чтобы объяснить пути развития культуры и искусства индийского народа. Книги Махабхараты и Рамаяны, чудесные поэтические сказки Индии были включены в обиход нашей культуры.

Миниатюры, старинная живопись Индии — как восхищались мы необыкновенной, филигранной отточенностью ее формы! Однако иногда она казалась нам несколько изощренной. Лишь узнав современную Индию, мы поняли глубочайший реализм скульптур, фресок, миниатюр, созданных индийскими художниками прошлого. Лучшие произведения современной индийской живописи, впитавшие в себя живительную силу традиционного искусства Индии, поражают нас сегодня своей поэтической правдой (вспомним, например, картину «Дожди идут»). И нам было горько видеть произведения, в которых заимствованная у американо-европейского формализма бессмысленная извращенность художественных приемов убивали правду индийского национального искусства и художественную правду вообще.

Особенно близко показал нам Индию ее замечательный художник слова Рабиндранат Тагор, оромный талант которого так благотворно воздействовал на индийскую культуру. Избранные им философские пути далеки от наших концепций. Тем не менее чистый, вдохновенный голос этого художника дорог нам с детских лет. Он был подлинным поэтом, этот великий старик! Не случайно многие его песни стали народными песнями Индии. Его прекрасное стихо-

творение из сборника «Садовник» я позволю себе привести здесь. Оно как бы поясняет, что же произошло в современном искусстве Индии, в ее новой кинематографии:

«Долгими днями упорного труда я воздвиг храм.

В нем не было ни дверей, ни окон. Толстые стены его были сложены из массивных камней.

Я забыл обо всем другом, отстранился от всего света; я в восторженном созерцании взирал на изваяние, которое поставил на алтарь.

В храме всегда была ночь, и его освещали лампады благовонного масла.

Непрестанный дым фимиама обвивал своими тяжелыми клубами мое сердце.

Не зная сна, я вырезывал на стенах фантастические фигуры с спутанными и загадочными очертаниями — крылатых коней, цветы с человеческими лицами, женщин с змеиными телами.

Не было нигде оставлено прохода, через который могли бы проникнуть песни птиц, шепот листьев или гул хлопотливого селения.

Единственным звуком, отдававшимся под темным куполом храма, были заклинания, которые я пел...

Я не знаю, как проходило время, пока громовая стрела не ударила в храм, и боль пронзила мне сердце.

Лампада казалась бледной и пристыженной; резные изображения на стенах, как закованные в цепи грезы, бессмысленным взором встречали свет, словно желая спрятаться.

Я посмотрел на изваяние, стоявшее на алтаре. Я увидел его улыбающимся и живым от живого прикосновения дня. Ночь, которую я заточил в темнице, взмахнула крыльями и исчезла...»

Кинокартины, показанные нам на фестивале, полны этого говора дня, говора толп, говора селений. Сама жизнь звучит в них. В кино мы услышали этот говор, и мы увидели Индию, которой коснулась улыбка дня.

Сколько горя, сколько безмерных трудностей на пути простого человека! Но какие неиссякаемые силы таятся в нем! Какая могучая вера его одухотворяет! И, быть может, именно потому, что в фильмах так своеобразно национально выражены эта радость, это горе, эти надежды, они особенно тронули сердца людей нашей родины.

Артист Балрадж Сахни сказал, выступая перед москвичами, что рад не только тому, что приехал в Советский Союз. Он рад, что приехал сюда не один, а вместе со своим другом и братом, которого, конечно, следовало бы включить в состав индийской делегации, — он приехал с Шамбу Мето, героем фильма «Два бигха земли». Сахни уверен, что этот разорившийся крестьянин, этот нищий рикша, дрожащий при виде богачей, очутившись здесь, в исключительно богатой стране, не будет трепетать от страха, не будет чувствовать себя лишним. Здесь Шамбу Мето не боится. Он сразу почувствовал, что люди здесь — его друзья.

Нельзя забыть овации, возникшей после этих слов Балраджа Сахни. Это понятно. До глубины души взволновало нас доверие друга. Мы действительно полны братской любви к Шамбу Мето, искренне желаем счастья ему, счастья всей Индии.

Казалось бы, картина «Два бигха земли» легко могла быть воспринята как мелодрама, полная преувеличенных ужасов и бед и рассчитанная на то, чтобы вызвать сентиментальные слезы некоторыми, почти натуралистически жестокими сценами. Однако в картине есть нечто, заставляющее оценивать ее совсем иначе. Это — отчетливо проступающая вопреки всем ужасам оптимистическая линия фильма. Сын Шамбу Мето — Канайя, роль которого прекрасно играет Ратан Кумар, в кульминационном моменте фильма готов принять на себя все горести и несчастья, обрушившиеся на его семью. Когда Канайя кричит: «Это во всем я, я виноват!» — зритель негодует, зная, что не мальчик, вынужденный украсть, виноват перед миром, а мир виноват перед ним.

Эта тема виновности мира перед обездоленными в нем людьми характерна для всех трех картин, демонстрировавшихся на фестивале. Впечатляющим показом живых биографий эти фильмы борются со всем тем, что с детства опутывает простого человека, сковывает его силы. Несправедливые юридические законы, устаревшие моральные нормы, кастовые разграничения... Всему этому противопоставляется единство, солидарность людей труда и взаимная их поддержка в трудные минуты.

Пусть в этих картинах неясны еще пути борьбы, пусть еще не до конца отточено оружие искусства, которым пользуются ма-

стера кино в этих фильмах — их огромное прогрессивное значение в том, что, простой народ, ввергнутый в горе и нищету, показан как светлый и жизнеутверждающий, а пышное благополучие благоденствующих угнетателей и эксплуататороз — как безмерно отвратительное, пошлое и жалкое.

Наибольшую популярность завоевал у нашего зрителя режиссер и исполнитель центральной роли в «Бродяге» Радж Капур. Это великолепный актер, талант которого искрится, мастерство которого блистательно. Это артист, подметивший множество характерных черточек у людей, заполняющих площади и дороги Индии. Он переплел свои живые наблюдения с такими элементами чаплинской выразительности, которые делают дорогим нам облик гонимого судьбой, чистого душой Шарло. Влияние Чаплина на Капура безусловно. Но оно прекрасно уживается и с традиционным национальным индийским колоритом и с показом современной индийской действительности.

В «Бродяге», кроме того, бесспорно есть значительное влияние Дугласа Фэрбенкса. Здесь присутствует иногда эдакий «блеск зубовный» знаменитого героя немого американского кино, чуть-чуть излишнее любование своей обаятельностью, неотразимостью и т. п.

Однако, несмотря на эти отдельные срывы, образ, созданный Раджем Капуром, несомненно, удачен. Зрителю понятна психологическая жизнь этого образа, жажда обездоленного бродяги стать лучше, стать человеком в полном смысле этого слова.

«Бродяга» волнует прогрессивной гуманистической тенденцией. Фильм утверждает: нет непреложных законов наследования черт характера, недостатков и достоинств. Среда в столкновении с человеком иногда глушит лучшее в нем и предопределяет дорогу даже для того, кто по своим личным качествам мог бы найти себе иной путь. Фильм борется со всеми предрассудками в общественном строе, со всеми окостенелыми разграничениями, и эта борьба особенно важна для современной Индии, в которой до сих пор не изжиты еще касты и все, связанное с ними.

Картина «Бродяга» насыщена чудесной музыкой композиторов Шанкор и Джайкишан, которая запечатлевается в нашей душе и рассказывает об Индии не меньше, чем видимое в фильме действие. Эту музыку у нас уже полюбили, а песенки поют повсюду. Мне приходилось слышать индийскую музыку, исполняемую на индийских народных инструментах, но никогда она не казалась мне столь выразительной, как в сочетании с кинокадрами, рассказывающими о живых чувствах людей. Индийская музыка — это музыка глубоко интимных ощущений. Она задумчива и танцевальна, она всегда трепетна и проникновенна. Она требует сосредоточенности слушателя и соответствующей настроенности его.

Художественные фильмы Индии очень помогли нам понять особенности индийского мелоса, оценить своеобразную простую и естественную манеру исполнения.

Радж Капур, Наргис, Нирупа Рой, Нимми и другие артисты в совершенстве владеют полуразговорной, полунапевной формой.

В индийских картинах часто звучат народные песни, которые тысячелетия служат драгоценными спутниками человека. Мы ощущаем древнюю силу простосердечных волнующих мелодий, будь то колыбельная, любовный напев, похоронный плач, мелодия разлуки, гимны природе и молитвы богам. Эти песни опоэтизировали фильмы.

Своеобразные инструменты, звучание которых так похоже на человеческий голос, в то же время связывают человеческий голос со звучанием природы, мелодиями стихии. Национальные инструменты Индии прекрасно передают шелест ветра, и пение дождевых струй, и трепет листьев в лесу. Человечья песня как бы сливается в горе и в радости с радостями и горестями сил природы, которые играют столь большую роль в жизни индусов. Разве миллионы людей не голодали на полях, сожженных суховеем? Быть может, именно поэтому песни скорби так похожи на взлеты ветра, несущего засуху, голод и смерть. Быть может, именно поэтому танцевальные ритмы так связаны с веселым «татаканьем» животворящих капель дождей.

В индийских кинокартинах, особенно в «Урагане», превосходно использованы танцы, в которых ритмы сплетены в сложные узоры. Это, я бы сказал, симфония танцев, каждое звено которой выковывалось на протяжении столетий. В то же время это обрядовые танцы — танцы весенних праздников, танцы свадебные и т. п.

Во всех картинах, которые нам довелось увидеть помимо показанных в программе фестиваля, музыка, танец, слово и видимый образ органично сплетены и являются гранями единого целого. Тем досаднее, что в некоторых эпизодах, в некоторых мелодических решениях мы явственно ощущаем влияние «вугги-буйной» мелодики. Эти «острые» столкновения ритмов, долженствующие перекричать клаксоны городского шума, эти жалящие пресыщенный слух взвизги, эти до одури повторяющиеся ритмические удары делают менее значительными и интересными связанные с ними эпизоды и сцены. Подобная «музыка» похожа на размалеванный рекламами фасад отеля, торчащий рядом с прекрасным произведением древней индийской архитектуры. Хорошо бы избавляться от подобного рода соседства!

Разумеется, достижения подлинного высокого искусства Европы и Америки могут обогатить национальные формы индийской музыки. В свою очередь сама она внесет вклад в мировую культуру. Мы вправе ждать от индийской музыки новых замечательных произведений — больших симфоний, опер, своеобразнейших музыкальных фильмов, которые окажутся бесценными для развития мировой музыки в целом.

Прогрессивная индийская национальная кинематография молода. Без труда мы могли бы перечислить ряд существенных недочетов, связанных и с техническими трудностями создания картин и с драматургическими просчетами. Иногда удивляешься единообразию решений в ряде сценариев, сходству в построении многих эпизодов, в характеристиках героев. Фабульные нагромождения и излишне чувствительные акценты еще свойственны некоторым индийской кинокартинам. Но в это же время мы видим такое богатство актерских дарований, такой режиссерский темперамент, такую подлинность в показе деталей быта и жизни, такое умелое использование музыки, танца, изобразительной культуры Индии, что можно без преувеличения сказать: талантливая прогрессивная индийская кинематография — плоть от плоти, кровь от крови классического индийского искусства. Созданные ею картины входят в строй тех фильмов мировой кинематографии, которые борются за мир во всем мире, за лучшую жизнь для всех.

Мы издавна сочувствовали непреклонной борьбе индийского народа за свое освобождение. Связь между народами Советского Союза и народами Республики Индии крепнет с каждым днем. Мы еще больше полюбили эту прекрасную, легендарную страну. Как близких друзей, принимаем мы посланцев индийского народа.

Фестиваль индийских фильмов воочию еще раз показал, что если искусство одухотворено высокими прогрессивными идеями, оно способно создавать великолепные произведения.

Раджбанс КРИШЕН

КИНЕМАТОГРАФИЯ В ИНДИИ

В дни фестиваля индийских фильмов нас часто просили рассказать о положении кинематографии в Индии. Не имея с собой необходимого справочного материала, я лишен возможности выполнить эту просьбу с достаточной полнотой. Но я все же надеюсь, что краткие сведения, помещенные в данной статье, помогут нашим друзьям — советским зрителям и коллегам кинорэботникам, которые выразили глубокий интерес к нашим фильмам и оказали им великолепный, горячий прием,— получить некоторое понятие о различных стадиях развития индийской кинематографии.

Как известно, Индия по количеству выпускаемых фильмов стоит на втором месте в мире.

Небольшая часть фильмов выпускается в отдельных штатах с киноцентрами в Калькутте, Мадрасе и Пуни на языках тех народностей, которые здесь преобладают (бенгальцы, телюги, тамилы и другие). Будучи более близкими к своему народу по языку, эти отряды нашей кинематографии крепче связаны с национально-культурными традициями Индии и, несмотря на свою производственную слабость, способны решительнее противостоять иностранному влиянию, чем более развитая (дающая 70—75% всей кинопродукции), но и чаще заражавшаяся идеями космополитизма кинематография, имеющая своим центром Бомбей и выпускающая фильмы на языке хинди.

История, современное состояние и задачи разных отрядов нашей кинематографии различны. В сжатых рамках статьи невозможно подробно остановиться на этом. И поскольку только фильмы на языке хинди имеют широкое распространение по всей стране, отражая главные существующие у нас направления, я попытаюсь изложить здесь основные этапы, пройденные этой кинематографией, а также основные пути, по которым она идет сегодня.

Попытки создания отечественных кинофильмов были предприняты у нас еще во время первой мировой войны. Фильмы эти были продуктом совместной работы с иностранными кинофирмами и на протяжении ряда лет представляли собой дешевое и грубое подражание дешевым и грубым «боевикам», которыми Голливуд наводнял колониальные рынки. Под влиянием этого бессмысленного хлама, который ввозился к нам в огромном количестве, характер большинства кинокартин, выпускаемых в то время в Индии, оставался чуждым культурным и художественным традициям нашей страны.

В 1936—1937 годах два исторических события мирового значения сильно повлияли на направление умов индийской интеллигенции. Первое — гражданская война в Испании, показавшая миру, как буржуазия в предсмертной агонии отбрасывает все свои политические маски, претензии на либерализм и демократию и переходит к открытому террору. Второе событие — утверждение новой Конституции СССР, продемонстрировавшей, как коммунизм, некогда казавшийся «призраком», реально обеспечил подлинную свободу личности и создал документ, намного превосходящий своей демократичностью все известные миру конституции.

Попытка британского империализма в 1937 году навязать индийскому народу реакционную и антидемократическую конституцию встретила упорное сопротивление нашего возмущенного народа. После провала буржуазного руководства национально-освободительным движением усилилось левое крыло этого движения, исправлявшее свои сектантские ошибки и стремившееся создать единый национальный фронт всех антиимпериалистических элементов.

Новые идеи носились в воздухе. Джавахарлал Неру стал их выразителем; своими поездками по стране и пламенными предвыборными речами он безмерно помог развитию этих идей. Это было время, когда одна за другой возникали общественные ор-

ганизации широких масс — рабочих, крестьян, студентов, молодежи, принадлежавшей к среднему классу. Это было время, когда два величайших поэта Индии — Тагор и Икбал — начали глубже выражать новые настроения, новые чаяния и новые идеи, овладевшие народом, и смелее поднимали свой мощный голос в его защиту.

И наконец, это было время, когда появились новые группы кинопродюсеров и режиссеров, которые если и не сознавали ясно, то ощущали своим художественным чутьем намечающиеся перемены, уже носившиеся в воздухе, и начали выпускать фильмы, выражающие надежды народа.

Наиболее значительная из этих групп, известная под названием «Новые театры», возникла в Бенгалии и представляла собой блестящую плеяду режиссеров, артистов, поэтов и музыкантов (таких, как Дебаки Бозе и Нипин Бозе), возглавляемую великим и поистине разносторонним гением — П. К. Баруа. Под его талантливым руководством эта группа создала целый ряд фильмов редкой красоты и поэтичности: «Пуссан Бхагат», «Чандидас», «Девдас», «Видиапати», «Сапора», «Уличный певец», «Капал Кундала» и «Дхарти Мата». Миллионы зрителей с любовью и благодарностью вспоминают эти фильмы, обогатившие их чувства и знания.

Фильмы, поставленные организацией «Новые театры», несомненно сыграли положительную роль, возрождая национальные темы с их нежностью, человечностью и идиллической красотой, они освобождали индийскую кинематографию от мертвящего влияния Голливуда. Подражательные, стилизованные, оторванные от реальной жизни фильмы, которые выпускались совместно с иностранными фирмами и долгое время господствовали в нашей кинематографии, начали вытесняться с экрана. Индийские фильмы все больше стали вливаться в русло передовой национальной культуры.

Спустя несколько лет выдвинулся один из талантливых коллег Баруа, сделавший следующий логический шаг, — он соединил лучшие древние национальные традиции с правильным пониманием задач сегодняшнего дня, стоявших перед народом, и сделал индийскую кинематографию не только национальной по форме, но и реалистической, демократически прогрессивной по содержанию. Этим коллегой Баруа был Бимал Рой.

Начали появляться и другие группы, старавшиеся поднять проблемы сегодняшнего дня: В. Шантарам поставил замечательные проблемные фильмы «Дунна На Мане» и «Адами»; Мехбуб, избравший изображение серпа и молота эмблемой своей фирмы, создал такие содержательные картины, как «Аурат» и «Роти».

Это был век славы, высшая точка индийского киноискусства. И не случайно, что она совпадает с высшей точкой политической активности, с величайшим подъемом национального самосознания народов нашей страны. Фильмы того времени, освободившиеся от чуждых иностранных влияний и устремившиеся по руслу главного течения общественной жизни Индии, были поистине свежими, доходчивыми, прекрасными с художественной точки зрения.

Затем наступила война. Воздух накалился напряженным ожиданием. Появилась возможность нанести смертельный удар империалистическому господству.

Народ, превращенный своими массовыми общественными организациями в огромную силу, требовал решительной борьбы. Он напоминал крепкую и сплоченную армию, выстроенную в боевой порядок и ожидающую команды, чтобы броситься в атаку.

Но вооруженные до зубов британские власти нанесли сокрушительный удар национально-освободительному движению. И хотя народ героически защищался против превосходящих сил противника, освободительное движение оказалось разгромленным.

Период, наступивший после этих событий, является, пожалуй, самым мрачным во всей истории нашей страны. Это было время огромных прибылей от военных поставок, время коррупции. Это было время, когда кучка соглашателей продавала национальные интересы за возможность легкой наживы, а сумасшедшая погоня за быстрым обогащением распространялась по всей стране, как эпидемия. Это было время страшного, искусственно созданного голода в Бенгалии, время, когда рушились освященные традициями моральные устои и когда разложение начало разъедать самое сердце нации.

Прогрессивные режиссеры и продюсеры, фильмы которых в период 1936—1940 годов отвечали новым настроениям народа, были вытеснены теперь группой предпринимателей-коммерсантов, для которых кинематография была лишь средством наживы. Та-

кие коммерсанты нисколько не заботились о том, какое дурное влияние они оказывают на вкусы зрителей, и совсем не считались с художественной ценностью фильма. Индийская кинопромышленность стала золотым дном для спекулянтов и финансовых акул. В то время в кино господствовала сексуальная и криминальная тематика, какофония джазовой музыки.

Правда, этот период принес и некоторые технические достижения в конструкции съемочной камеры, в лабораторной обработке пленки, в постройке сложных красивых декораций, но в содержании индийских фильмов чувствовался определенный упадок.

Этот общий упадок морали и художественного вкуса вызвал сопротивление и протесты передовой общественности. Коммунистическая партия боролась за разрешение жизненно важных для народа проблем, за сохранение лучших национально-культурных традиций.

Индийская ассоциация народных театров выпустила фильм «Дхавтике-лал». Бимал Рой создал новый фильм, поразивший всю страну своей свежестью, смелостью и единодушно признанный одним из самых правдивых фильмов, когда-либо появлявшихся в Индии. Этим фильмом был «Хамрахи».

Шантарам также сделал замечательный фильм о жизни доктора Котница. Но все же в целом весь период с 1942 и почти до 1951 года был периодом полного упадка кинематографии.

В 1946 году новая волна антиимпериалистических забастовок и демонстраций прокатилась по стране и достигла своего апогея в восстании индийского военно-морского флота.

Но и этот подъем был внезапно остановлен, до того как объединились все его движущие силы. Английские власти раскололи их, разделив страну на два доминиона с видимостью самоуправления.

Страшные погромы, вспыхнувшие при разделе на почве религиозного фанатизма, физические и моральные страдания переселенцев из Пакистана в Индию и из Индии в Пакистан повлияли на многих писателей и артистов — некоторые из них временно прекратили свою творческую деятельность.

Иные художники вместе с простыми людьми Индии и Пакистана настолько были введены в заблуждение и обмануты искусными маневрами империалистов и их агентов, что поверили в то, будто империалисты являются великодушными благодетелями, искренне и добровольно даровавшими нам свободу.

Находились люди, которые наивно считали, что достигли наконец «равенства» с англичанами и американцами и начали подражать их внешнему виду, одежде и манерам более ревностно, чем когда-либо раньше.

Это было время, когда индийские фильмы еще больше, чем когда-либо, приближались к голливудскому образцу — в них еще сильнее делался акцент на эротику, джазовую музыку, пустую технику.

Это было время, когда многие думали, будто кинокартина в Индии имеет успех не благодаря ее художественной ценности, драматической силе, эмоциональному и гуманистическому содержанию, а только из-за наличия в ней сексуальных мотивов, откровенных костюмов, роскошных декораций и дешевых «гибридных» танцев.

В это мрачное время было совершенно забыто все, что еще оставалось от старых традиций 1936—1940 годов.

Но затем появилась картина «Два бигха земли». Я не преувеличу, если скажу, что она является новой вехой в истории индийской кинематографии. Как и «Хамрахи», ранее поставленный Бимал Роем, фильм «Два бигха земли» принес его создателю всеобщее уважение. Все восхищались проницательностью и смелостью режиссера, его художественной силой и горячей любовью к человечеству.

Но в отличие от «Хамрахи» фильм «Два бигха земли» не остался единичным и изолированным явлением. Обстановка в стране начала быстро улучшаться, для большинства писателей и киноработников яснее становились политические и идеологические задачи.

Фильм «Два бигха земли» как бы объединил все честные и прогрессивные элементы индийской кинематографии, он показал выход и возглавил новое направление.

Сразу же после «Двух бигхов земли» Бимал Рой выпустил фильм «Партинита»— прекрасное произведение, радующее сердце своей лирической нежностью и простотой.

С появлением этих двух фильмов заблуждения, отравлявшие индийскую кинематографию в течение почти десяти лет, начали

рассеиваться. Многие продюсеры начали отходить от порочной практики делячества и антинациональной искусственности, которая тянула их вниз. Появление таких фильмов, как «Чистильщики», «Аулад» и «Мунна», показало, что семена Бимал Роя упали на благодатную почву.

День ото дня яснее становятся задачи, стоящие перед киноработниками Индии. Глубокие перемены происходят во всех областях жизни страны. Проведенные у нас всеобщие выборы вскрыли огромные резервы энергии широких масс и помогли снова создать мощный подъем политической и культурной жизни. За последние два-три года особенно возросла роль Индии в борьбе за мир во всем мире.

Наши лучшие прогрессивные писатели, артисты и продюсеры стремятся создавать произведения искусства, которые умножали бы богатство древнего и великого культурного наследия нашей страны.

Честные элементы среди киноработников часто задавали себе вопрос: почему наши фильмы, достигшие в довоенные годы такой высокой художественной силы и красоты, так снизили свой уровень после войны? Сегодня можно ясно ответить на этот вопрос: наше киноискусство в довоенные годы создавало замечательные фильмы потому, что оно вдохновлялось нашими лучшими национальными традициями, а также и потому, что оно находилось тогда под влиянием, хотя и косвенным, патриотической освободительной борьбы нашего великого народа против империалистов. В последующий период наша кинематография стала выпускать дешевые, вульгарные, ничего не стоящие фильмы, потому что она как в области техники, так и по содержанию фильмов подпала под влияние империалистов и тех, кто сотрудничал с ними, и раболепно подражала продукции Голливуда.

Теперь наши лучшие писатели и художники уже понимают, что необходимо вести борьбу с вредным иностранным влиянием, чтобы защитить все то ценное, что есть в наших национальных традициях. Эти новые тенденции ярче всего проявляются в широком возрождении национальных танцев и в огромном интересе интеллигенции к нашей народной музыке. Новые веяния уже оказали и будут оказывать все большее влияние на деятелей индийского кино.

Конечно, еще имеются киноработники, которые, следуя голливудской моде, гонятся за внешним дешевым эффектом и пустым блеском.

Есть еще такие, которые, заботясь лишь о коммерческом успехе, стараются угодить дешевым вкусам.

Но будущее принадлежит не им, а тем, кто способен понять, что с индийской кинематографией происходит катастрофа каждый раз, когда она поддается влиянию космополитической «культуры» империалистов. Будущее принадлежит тем, кто способен бороться против такого иностранного влияния и кто сможет снова создавать фильмы, близкие жизни народа.

В этой борьбе за возрождение искусства истинно национального по форме индийские кинематографисты не будут одиноки. Деятели мировой прогрессивной кинематографии с огромным интересом следят за нашей работой и будут помогать нам своим опытом.

Это дает основание надеяться, что новый расцвет индийского киноискусства будет еще ярче и прекраснее, чем в период 1936—1940 годов. Тогда наши киноработники отвечали новым настроениям и чаяниям, не вполне сознавая их значение; теперь имеется много людей, которые сознательно стремятся понять эти настроения и чаяния и повернуть нашу кинематографию на новые пути.

При наличии объединенных усилий, получая творческую помощь от прогрессивных киноработников других стран, мы, я думаю, можем быть твердо уверенными, что снова наступит время, когда все индийские фильмы станут высокохудожественными и прекрасными, национальными по форме и прогрессивно-демократическими по содержанию.

Жорж САДУЛЬ

РАЗВИТИЕ ПРОГРЕССИВНОГО КИНОИСКУССТВА ЯПОНИИ

Стремительное развитие прогрессивного кино Японии — самое примечательное явление в современной кинематографии стран капиталистического лагеря. Об этом свидетельствуют четыре главные премии, присужденные японским картинам на VIII международном кинофестивале в Карловых Варах. За два года прогрессивные кинематографисты Токио смогли поставить более пятнадцати крупных фильмов. Этот быстрый расцвет не случаен. Он обусловлен многими причинами; некоторые из них относятся к далекому прошлому.

Следует вспомнить, что именно в Японии — в первой из капиталистических стран — возникла активная организация прогрессивных кинематографистов. В 1927—1933 годах уже существовал «Пролетарский культурный фронт», объединивший ряд организаций. Из них самыми значительными были Ассоциация пролетарских писателей и общество «Прокино» («Пролетарское кино»).

Среди прогрессивных писателей можно назвать Сунао Токунага — автора романа «Улица без солнца» — и Такидзи Кобаяси, перу которого принадлежит роман «Краболов». Их книги имели большой успех в Японии и были переведены на многие языки. В «Прокино» входило большое число кинематографистов и критиков. Ассоциация издавала на японском языке книги и статьи Эйзенштейна, Пудовкина, Муссинака. Она выпускала также фильмы главным образом короткометражные: документальные, небольшие комедии и даже журнал кинохроники, номера которого выходили регулярно.

Токио, таким образом, опередил Париж и Берлин по фильмам, выпускаемым прогрессивными кинодеятелями при поддержке рабочих организаций, находившихся тогда в Японии на легальном положении. Пример Советского Союза сыграл решающую роль в возникновении этого движения и оказал большое влияние на выпускавшиеся фильмы.

В 1933 году «Пролетарский культурный фронт» был разогнан японскими милитаристами, так как его деятельность мешала им в подготовке второй мировой войны. Многие прогрессивные деятели культуры были брошены в тюрьму, как, например, писатель Кобаяси, который там и погиб, замученный японскими полицейскими.

Но «Пролетарское кино», несмотря на репрессии, продолжало существовать в новой, легальной форме. Большая часть его членов вошла в «ГЭС» (Гейгуцу Эйга-Са), независимую кооперативную кинокомпанию, которая смело продолжала ставить хроникальные фильмы прогрессивного направления. После 1937 года и нападения милитаристской Японии на Китай деятельность «ГЭС» становилась все более и более затрудненной. В 1940 году японские милитаристы провели «реорганизацию» кино по гитлеровскому образцу. Все отрасли кинопромышленности были монополизированы концерном Дзайбацу. «ГЭС» была поглощена правительственной фашистской организацией — Культурной ассоциацией великой Японии. Некоторые основатели «Прокино» были заключены в концентрационные лагеря, например Акира Ивасаки. Но борьба за прогрессивные фильмы не прекращалась. Так, режиссер Фумио Камеи выпустил документальный фильм «Шанхай», содержавший настолько явную критику японских фашистских милитаристов, что его запретили, а автора бросили в тюрьму.

После поражения Японии передовые кинематографисты — такие, как Акира Ивасаки, Фумио Камеи, Е. Омура и другие,— вышли наконец из тюрьмы и вернулись в кино. Фумио Камеи в сотрудничестве с прогрессивным японским кинорежиссером Сацуо Ямамото поставил хроникальный фильм «Трагедия Японии», в котором разоблачал злодеяния Дзайбацу и милитаристов, показав их деятельность и роль во время второй мировой войны. Е. Омура выпускал

хронику «Нью Уорлд Ньюз», А. Ивасаки — еженедельный киножурнал «Ниппон Ньюз».

Это был период так называемой демократизации. Союзническая комиссия по Дальнему Востоку, куда входил и Советский Союз, приступила к осуществлению Потсдамских решений: наказанию военных преступников, ликвидации Дзайбацу, введению политических свобод — свободы профсоюзов, права на забастовки и т. п. Фашистский закон о кино 1941 года был отменен. Ишицо Кобаяси *, владелец Тохо — одной из пяти крупнейших японских кинофирм, был отстранен от руководства как военный преступник. Цензура была заменена «Кодексом морали», четвертая статья которого резко осуждала «войну, милитаризм и насилие».

Был образован мощный объединенный профсоюз работников кино и театра, куда вошли все актеры, режиссеры, рабочие, технический персонал и т. д. Впоследствии союз объединился с группой Свободных кинематографистов и созвал Национальную конференцию кинодеятелей, которая разработала план развития и демократизации японского кино.

Этот план начал осуществляться практически. Профсоюз деятельно участвовал в управлении и художественном руководстве студией Тохо. Освободившись от бывшего хозяина И. Кобаяси, эта студия становится колыбелью возрожденного киноискусства Японии. Именно здесь были поставлены прогрессивные фильмы: Тадаси Имаи — «Враг народа», «Голубые горы» и «До скорой встречи»; Сацуо Ямамото и Фумио Камеи — «Война и мир»; Х. Госё — «Еще раз»; Акира Куросава — «Я не жалею молодости», «Пьяный ангел», «Великолепное лето».

Период «демократизации» оказался непродолжительным. Вскоре началось преследование прогрессивных кинодеятелей со стороны полицейских и других прислужников американского генерала Макартура. Типичен, например, случай с А. Ивасаки. Как сотрудник киножурнала «Ниппон Ньюз», он располагал материалами и сделал потрясающую хронику о последствиях взрыва атомной бомбы, показав среди руин детей и женщин, заживо сгоревших в Хиросиме и Нагасаки. Как только фильм был закончен, его немедленно конфисковала американская полиция, а негатив и копии послала в Вашингтон. Нам удалось увидеть одну из копий фильма, не попавшую в руки американской военной полиции. Эта хроника — обвинительный акт необычайной силы против варварства американских милитаристов.

А. Ивасаки был отстранен от работы в «Ниппон Ньюз». Вскоре он подвергся нападению бандита, который нанес ему несколько ударов ножом. К счастью, А. Ивасаки выздоровел и вернулся к борьбе за подлинную демократию и за прогрессивное киноискусство Японии.

В то же время внезапно оказался реабилитированным военный преступник И. Кобаяси. Макартур вернул ему его многочисленные предприятия, в том числе студию Тохо. И. Кобаяси назначил директором студии одного из своих приспешников, который принялся увольнять всех кинематографистов и рабочих, заподозренных в прогрессивном образе мыслей. Работники Тохо ответили на это забастовкой.

Начиная с 1945—1946 годов социальная борьба в Японии усиливается. 31 января 1947 года генерал Макартур при поддержке правительства Иосида запретил всеобщую забастовку. Но вскоре забастовки снова вспыхнули по всей стране.

В августе 1948 года Макартур и Иосида решили ликвидировать забастовку на студии Тохо, занятой в течение четырех месяцев двумя тысячами бастующих *. Японские власти и американские оккупанты пытались спровоцировать кровавое столкновение, чтобы легче было объявить вне закона прогрессивные партии и профсоюзы. Они пустили слух, что забастовщики на Тохо вооружены до зубов. В стачечный комитет, возглавлявшийся оператором и директором производства Токео Ито, среди других входили режиссеры Фумио Камеи и Сацуо Ямамото. Комитет превратил студию в укрепленный лагерь, использовав электрический ток, вентиляторы, бочки с краской, пиротехнику всех видов, подпиленные деревья, чтобы преградить доступ к студии. Но никакого оружия в подлинном смысле этого слова в их арсенале не было.

---

* Этот финансист не имеет никакого отношения к писателю Кобаяси — они только однофамильцы. Эта фамилия очень распространена в Японии.— **Ж. С.**

* Эта забастовка очень подробно описана советским писателем Романом Кимом в его прекрасном романе «Тетрадь, найденная в Сунчане», отличающемся большой точностью изложения истории Японии в 1944—1950 годах. К этому роману мы и отсылаем читателя.

18 августа 1948 года войска под командой американских генералов Вильяма Чейза и Гофмана окружили студию Тохо. В состав войск входили две тысячи японских полицейских и сто пятьдесят американских военных полицейских с шестью броневиками, четырьмя танками, несколькими самолетами и множеством виллисов.

К войскам примыкали японские фашистские организации «Содружество хризантемы» и «Антикоммунистическая лига», недавно вышедшие из подполья. В тот момент, когда должна была начаться атака, разнесся слух, что из Токио на помощь бастующим идут рабочие отряды. Генерал Чейз, командовавший авиацией, приказал произвести разведку. Войска заколебались.

Внезапно открылись ворота студии, и две тысячи бастующих в полном порядке, сомкнутыми рядами с красными флагами и пением «Интернационала» прошли сквозь полицейские войска, которые были поражены их внезапным появлением.

Не было произведено ни одного ареста. Провокация Макартура и Иосиды провалилась. Им не удалось применить против прогрессивных организаций репрессии, о которых они мечтали. Но все же «почтенный» И. Кобаяси снова вступил во владение студией. Этот капиталист, вскоре ставший министром, уволил со студии всех режиссеров, сценаристов, операторов, рабочих и техников, подозреваемых в прогрессивном образе мыслей. В результате этой «чистки» студия Тохо лишилась самых талантливых людей.

Забастовка на Тохо подчеркнула резкий поворот, происшедший в японской политике в 1947/48 году. После попытки штурмовать студию никто уже не мог отрицать, что эра «демократизации» ушла в прошлое. Ультрареакционная фашиствующая военщина в своей борьбе против сил прогресса, мира и демократии получила открытую поддержку Макартура.

В области экономики это привело к возрождению могущественных компаний Дзайбацу — Мицуи и Мицубиси, которые контролируют больше половины банков и промышленных предприятий Японии. И. Кобаяси представлял интересы компании Мицуи.

В 1949 году (как это имело место и в 1939 году) японское кино было монополизировано пятью крупными компаниями, так называемой Большой пятеркой: Сиотику, Тоэй, Синтохо, Тохо и Дайэй (три последние фирмы связаны с Мицуи, которая частично контролирует также газеты, бумажную промышленность, полиграфию, радио и т. д.).

Каждая из компаний, входящих в Большую пятерку, выпускает в среднем пятьдесят два фильма в год, то есть один фильм в неделю. Деятельность этих фирм координирует кинокартель Моушн Пикчер Ассоциэйшн» оф Джапен. В руках Большой пятерки, наконец, и почти весь прокат, так как под ее контролем находится подавляющее большинство кинотеатров.

При таком положении, если принять во внимание и контроль над фильмами, осуществляемый американскими оккупантами, казалось, остается очень мало возможностей для развития независимого киноискусства, тем более, что Голливуд занимает господствующее положение на японских экранах.

Под влиянием американской кинопродукции увеличилось количество гангстерских фильмов, выпускаемых Большой пятеркой. Снова появились запрещенные в 1945 году так называемые «фильмы сабли», превозносящие японский милитаризм. Широкое распространение проституции, вызванное американской оккупацией, привело к созданию нового жанра — грубо эротических «филь-

«Улица без солнца»

«Улица без солнца»

мов некодо» (слово «некодо» означает «спальня»). Эти реакционные течения оказали воздействие на некоторых режиссеров, которые в своем творчестве стали отходить от реализма. В качестве примера можно привести фильм Акира Куродзаева «Двери ада», который возвращает нас к временам самураев. Фильм этот сделан в стиле Пиранделло, в предельно утонченной манере, достаточно европеизированной, чтобы пройти с громадным успехом в Лондоне и Нью-Йорке. И все же сквозь стилизованную оболочку этого формалистического произведения пробивается иногда смутная вера в народ и осуждение героя-самурая, столь дорогого сердцу японских реакционеров.

Но прогрессивная интеллигенция Японии отнюдь не оказалась деморализованной окончанием эры «демократизации». Социальное движение расширялось; репрессии не могли его подавить. Организованность и самосознание рабочего класса крепли в борьбе. Даже когда стачки не оканчивались полной победой рабочих, они приносили определенную пользу трудящимся. Во время забастовки на студии Тохо рабочие по всей стране создавали комитеты поддержки, киноклубы и другие организации в защиту демократического кино.

Эти же организации, сохранившиеся и после стачки, вскоре начали общенациональную компанию под лозунгом: «Трудящиеся Японии должны создать свое кино». И то, что казалось на первый взгляд утопией, стало действительностью: киноработники, уволенные со студии Тохо, стали ставить фильмы на деньги, собираемые массовыми организациями, объединившими трудящихся и прогрессивную интеллигенцию.

В 1949 году был выпущен первый независимый фильм — «Город насилия» Сацуо Ямамото, бывшего режиссера студии Тохо. Постановку поддержал Союз работников кино и театра с помощью прогрессивных театральных трупп. Результаты были настолько благоприятны, что появилась возможность расширить производство.

Сразу после забастовки на Тохо некоторые киноработники, уволенные И. Кобаяси,— режиссеры, сценаристы, директоры производства, операторы, техники — организовали кооперативное общество Синсей Эйга. У них не было ни денег, ни аппаратуры, ни пленки. Начали с работы над сценарием фильма «И все же мы живем». Сценарий, посвященный тяжелой участи японских безработных, сделан под влиянием итальянского фильма «Похитители велосипедов». К тому времени безработица в Японии достигла огромных размеров. Нередко можно было встретить объявления, где безработные предлагали продать свою жизнь за 50 тысяч иен, с тем чтобы после их смерти эти деньги были выданы их голодающим семьям. Сценаристы Одзи Ямагата и Яш Ясутаро показали судьбу мужа и жены, доведенных нищетой до такого отчаяния, что они решают убить себя и своих детей, но надежда возвращается к ним, и они вступают в борьбу.

Чтобы поставить фильм по этому сценарию, кооператив Синсей Эйга обратился к прогрессивным слоям населения. Профсоюзы, киноклубы, все друзья кино откликнулись на этот призыв с энтузиазмом. Они организовали по всей стране продажу акций. Стоимость акции равнялась цене билета в кинотеатр. Вскоре было собрано 4 миллиона иен и можно было приступить к съемкам. Фильм ставил режиссер Тадаси Имаи. Пока шли съемки, подписка продолжалась. Всего собрали 12 миллионов иен. Чтобы облегчить производство фильма, режиссеры, сценаристы, технический персонал, актеры (из прогрессивной театральной труппы Дзенсиндза) работали бесплатно. Вознаграждение за работу они должны были получить из будущей — пока еще очень сомнительной — прибыли.

В процессе постановки возникали громадные препятствия. Съемочная аппаратура, подаренная или купленная по случаю, вконец изношенная, постоянно выходила из строя.

«Кодекс морали» — официальная цензура картеля Моушн Пикчер Ассосиэйшн оф Джапен — требовала изъятия многих сцен, считая их «подрывными». И, наконец, полиция под любыми предлогами устраивала обыски на территории съемок.

Однако производство было благополучно закончено. Фильм «И все же мы живем», показанный в июле 1951 года в Токио, имел сгромный успех, который обеспечил ему широкий прокат по всей стране.

Один из основных создателей фильма, А. Ивасаки, пишет по этому поводу: «Наш успех показал, что цели можно достигнуть, даже когда большинство считает ее утопией. Теперь прогрессивные художники обрели возможность при поддержке трудящихся масс ставить фильмы в полной независимости от контроля капиталистов. Первая удача открывает перед нами широкие перспективы».

И действительно, фильм «И все же мы живем» положил начало широкому производству японских прогрессивных кинокартин.

Успех фильма позволил организовать кооперативное прокатное общество Хокусей Эйга, которое смогло обеспечивать от 700 до 1200 зрительных залов (по данным 1954 года), разумеется, не самых больших и роскошных. Владельцы мелких кинотеатров, помимо своей воли, втянутые в орбиту деятельности Большой пятерки, тяготились обязанностью демонстрировать каждую неделю новый фильм студии Тохо или Сиотику, будь он хорош или плох. Общество Хокусей Эйга освобождало их хотя бы на несколько недель из-под контроля крупных кинокомпаний. Создав таким способом свою прокатную сеть, независимое кооперативное общество смогло частично финансировать постановку прогрессивных фильмов.

Так производство обогащало прокат и прокат обогащал производство, росло число зрителей и влияние фильмов на них, все новые люди втягивались в работу, улучшалось качество кинокартин, увеличивалось их количество.

С 1952 по июль 1954 года в Японии было сделано 15 больших художественных фильмов и много документальных *. Производство их действительно было «независимым в полном смысле слова: независимым от контроля монополий, независимым от господства буржуазии, независимым от идеологии правящих классов». Эти слова Д. Лоусона, сказанные о прогрессивной независимой кинематографии США, А. Ивасаки применяет к японской кооперативной кинопромышленности.

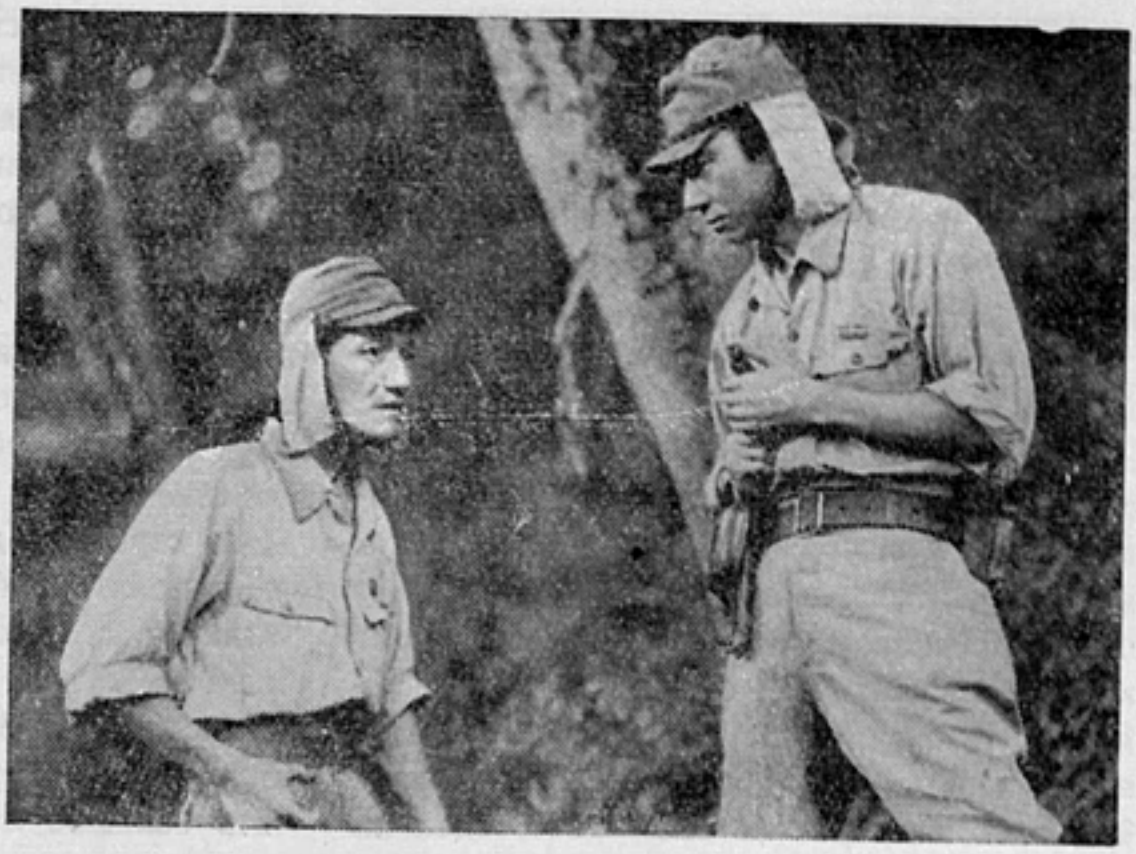
Прогрессивное киноискусство в основном опирается на боевую силу японских народных масс, ярко показанную в документальном фильме «Первое мая 1952 года в Токио» (ему присуждена «Премия за лучший короткометражный фильм» на кинофестивале 1954 года в Карловых Варах).

В фильме запечатлены события, происшедшие в Токио 1 мая 1952 года. В то время в Корее еще свирепствовала война, и Япония была базой агрессии американских армий. Но несмотря на военную оккупацию, сотни тысяч демонстрантов со-

---

* Приводим список независимых прогрессивных фильмов, выпущенных после «И все же мы живем». 1952 год: «Буря в горах Хаконэ» и «Зона вакуум» (режиссер Сацуо Ямамото), «Школа в горах» (режиссер Тадаси Иман), «Быть матерью, быть женщиной» и «Женщина идет по земле» (режиссер Фумио Камеи), «Дети смешанной крови» (режиссер Хидео Секигава); 1953 год: «Краболов» (Режиссер Сатору Ямамура), «Дети Хиросимы» (режиссер Кимисабуро Иосимура), «За плывущими облаками» (режиссер Миёдзи Иэки), «Хиросима» (режиссер Хидео Секигава); 1954 год (до июля): «Конец Восходящего солнца», «Улица без солнца» (режиссер Сацуо Ямамото), «Красные велосипеды» (режиссер С. Фудзивара), «Судьба женщин» (режиссер Тадаси Иман); документальные фильмы: «Первое мая 1952 года в Токио», «Рис», «Художник Конусей» и др.

«Закат солнца»



брались в Токио, в Киото и во всех крупных городах и населенных пунктах. Они несли красные флаги, флаги Китая и Кореи, транспаранты с надписями: «Американцы, убирайтесь домой!», «Да здравствует мир!» и др. В Токио полиция открыла огонь, многие демонстранты были убиты, главным образом на площади королевского дворца. Невзирая на пулеметный огонь и слезоточивые газы, демонстранты оказали энергичное сопротивление и обратили в бегство полицейских. Были построены баррикады, пылали американские машины. Фильм, дающий потрясающую хронику этого кровавого дня, демонстрировался в Японии и привлек широкую публику, несмотря на жестокие репрессии, последовавшие за зверской расправой 1 мая.

Многие интеллигенты приняли участие в демонстрации рядом с рабочими. Рабочее движение вызывает горячий отклик и среди кинематографистов, которые продолжают работать у Большой пятерки. Так, одна из крупнейших актрис Токио, гордость японского кино, прославившаяся еще до войны, неоднократно получавшая первые премии, Исудзу Ямада оказывала активную помощь прогрессивным киноработникам, играя в их фильмах и участвуя в борьбе за поддержку и финансирование их работы. Случай этот не единичен и очень характерен. Участие лучших киноработников и актеров в большой степени способствовало художественному и коммерческому успеху независимых фильмов; были даже случаи, когда представители Большой пятерки предлагали демонстрировать их в своих залах, так как это оказалось «выгодным делом».

Какова же тематика этих фильмов?

Японское прогрессивное киноискусство сознательно и последовательно борется против войны, разоблачая японских милитаристов («Зона вакуум», «Закат солнца»), американских военных преступников («Дети Хиросимы», «Хиросима») и показывая бедствия, вызванные иностранной оккупацией («Дети смешанной крови»); ряд кинокартин посвящен борьбе в прошлом и настоящем рабочего класса («И все же мы живем», «Красные велосипеды», «Краболов», «Женщина идет по земле», «Улица без солнца») и деревенской бедноты («Буря в горах Хаконэ», «Рис»); разоблачение японского капитализма, борьба за национальную независимость и расцвет национальной культуры («Судьба женщины» — экранизация трех новелл известной писательницы конца XIX века Ицуо Хигуци) — эти две темы входят в большую часть упомянутых фильмов, классификация которых сделана нами несколько произвольно, исходя из их основного содержания.

Таким образом, став на позиции рабочего класса, прогрессивные кинодеятели Японии создали произведения высокой художественной ценности.

Особенно следует выделить режиссеров С. Ямамура, Х. Секигава, С. Ямамото, Тадаси Имаи, Фумио Камеи и их картины «Буря в горах Хаконэ», «Женщина идет по

земле», «Краболов», «Дети Хиросимы», «Хиросима», «Улица без солнца». Мы расскажем подробнее об этих замечательных фильмах, разумеется, не рассчитывая исчерпывающе разобрать в одной статье все то, что внесла Япония в мировое прогрессивное киноискусство после 1951 года.

Замысел фильма «Женщина идет по земле» принадлежит двум рабочим-шахтерам. Затем Кането Синдо, один из лучших японских кинодраматургов, и Сигео Тиаки написали литературный сценарий. Несмотря на сопротивление дирекции и владельцев шахт, бóльшая часть съемок производилась в шахтах Хоккайдо — самых крупных в Японии. Этого удалось добиться благодаря поддержке профсоюза, объединяющего 90 тысяч шахтеров (в 1948—1950 годах им же была проведена знаменитая «непрерывная забастовка», продолжавшаяся два года). Были собраны средства для постановки фильма, многие члены этого профсоюза участвовали в ней: одни в качестве актеров в массовых сценах или добровольных помощников режиссера, другие защищали кинематографистов от нападений Угольной компании Хоккайдо. Фильм рассказывает о жизни женщины-шахтера (эту роль исполняет знаменитая актриса Исудзу Ямада), начиная с экономического кризиса 1930 года и до подъема стачечного движения в 1949 году. Этот высокохудожественный фильм показывает деятельность профсоюза шахтеров на протяжении двадцати лет тяжелой борьбы, зверскую эксплуатацию рабочих капиталистами и сговор финансистов с японской военщиной, а позже — с американскими оккупантами.

В фильме, ставившемся в разгар войны в Корее, особенно подчеркивается солидарность японского и китайского народов. В финале огромная толпа шахтеров сопровождает тело героини, обернутое красным знаменем — символом дружбы трудящихся двух великих наций. С пением траурных революционных маршей проходит на фоне шахт стройная демонстрация.

Знаменитый французский актер Жерар Филип, восторженно оценивший этот фильм еще в Токио, пишет в журнале «Леттр Франсез»: «Своеобразие этого произведения в том, что авторы его не побоялись охватить большой отрезок времени, не остановились перед трудностями показа медленно текущих лет. Их фильм напоминает симфонию: слушая анданте, ждешь скерцо». Оригинальное и мощное произведение Фумио Камеи — одно из самых выдающихся явлений послевоенного мирового кино.

В 1953 году по сценарию К. Синдо были поставлены «Дети Хиросимы» (фильм получил «Большую премию Мира» на фестивале в Карловых Варах в 1954 году) благодаря помощи профсоюзов, организаций в защиту мира, населения и гражданских властей города-мученика. Фильм повествует о том, как молодая учительница из Хиросимы приходит через семь лет после взрыва атомной бомбы к своим уцелевшим друзьям и ученикам. В картине нет тяжелых сцен и мело-

«Красные велосипеды»

«Красные велосипеды»

драматических ситуаций, она выдержана в традиционном для Японии стиле церемонной вежливости, с изысканными поклонами и неизменными улыбками. Автор фильма сумел в нарочито сдержанной манере создать необычайной силы обвинительный акт против самого зверского из преступлений американской военщины. Фильм приковывает внимание к страшным и наименее известным последствиям взрыва, показывая из огромной массы несколько жертв, медленно погибающих на протяжении десяти послевоенных лет. Этот пламенный протест против атомного оружия сослужил огромную службу в деле мира во всем мире, несмотря на то что был запрещен английской и американской цензурой.

Внешней сдержанностью и предельной скромностью изобразительных средств «Дети Хиросимы» продолжают классическую традицию. В совершенно другой манере сделаны фильмы «Хиросима» и «Краболов», доводящие до предельного напряжения показ трагических ситуаций и переживаний.

Содержание «Хиросимы» — событие трагического дня 5 августа 1945 года, когда американский бомбардировщик сбросил на японский город урановую бомбу, убившую тысячи женщин, мужчин, детей и стариков. Сценарий фильма написан на основании подлинных фактов, изложенных в книге профессора университета Осада Хирота «Дети атомной бомбы» (1951 год); в книге собраны показания многих юношей и девушек, переживших этот страшный день. В главной роли снималась Исудзу Ямада. Фильм создан на деньги, собранные по подписке среди жертв атомного взрыва; сорок тысяч преподавателей, студентов, школьников и рабочих помогли постановке денежными взносами и участием в съемках. На производство этой картины, снятой главным образом в павильонах, оказалось возможным истратить 100 миллионов иен и создать фильм, который богатством своей постановки превосходил любую кинокартину, финансировавшуюся Большой пятеркой после 1945 года. Фильм был закончен в августе 1953 года, к восьмой годовщине со дня взрыва.

Режиссер «Хиросимы» Хидео Секигава выдвинулся после войны, поставив на студиях Большой пятерки такие смело разоблачающие японскую и американскую военщину картины, как «Утром 15 августа 1945 года» — рассказ о Японии в дни поражения и «Слушайте зов океана» — фильм, основанный на дневниках погибших в Бирме японских студентов и разоблачающий злодеяния милитаристов. После этих двух выдающихся кинопроизведений и нескольких картин чисто коммерческих Хидео Секигава перешел в независимое кинотоварищество, где поставил «Дети смешанной крови» — фильм о беспризорных детях американских солдат и японок.

Когда в конце 1953 года «Хиросима» появилась на японских экранах, вся англо-американская пресса накинулась на нее с яростью. Орган желтой печати «Дейли Скетч» поместил на первой странице кадр из фильма, изображающий женщин и детей,

застигнутых наводнением, с такой сенсационной подписью: «Вот как японцы разжигают ненависть. Неужели они принимают США за нацию кретинов?» Фильм действительно во весь голос говорит об ужасах атомной бомбы, показывая заживо сжигаемых невинных людей, гибель матерей под развалинами домов, смерть стариков в госпиталях среди трупов и раненых, в огне грандиозных пожаров и разрушений.

Фильм «Краболов» поставлен известным японским актером Сатору Ямамура; он же исполняет и главную роль. Это — экранизация одноименного романа Т. Кобаяси. Действие происходит в 1923 году, в основном на борту корабля-фабрики, хозяин которой (его играет Ямамура) ведет себя с рабочими, занятыми ловлей или переработкой крабов, как надсмотрщик на каторге или как эсэсовец в лагере смерти. Правдивое описание этого промысла (где порядки мало изменились за тридцать лет) содержит захватывающие сцены. Фильм достигает особенной силы в последней части: рабочие восстают, арестовывают директора; военный корабль атакует восставших, и солдаты расстреливают их из пулеметов. В показе мятежа и его подавлении заметно влияние шедевра Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» — лучшей из советских картин немого периода кино. Незабываемое впечатление производят снятые панорамой тела расстрелянных детей и мужчин. К недостаткам картины можно отнести излишнее сгущение красок в сценах разгула рыбаков в кабаках и притонах. Утомляет и обилие трагедийных ситуаций. Но в целом это незабываемый рассказ о тяжелом прошлом, когда рабочие, доведенные до отчаяния зверской эксплуатацией, восклицали в ярости: «Так не может продолжаться!» — не понимая еще, как с этим покончить, где найти выход. Не следует думать, конечно, что фильм Ямамуры не актуален. Жестокая эксплуатация и вызванные ею стихийные восстания имеют место во многих колониальных и полуколониальных странах и в наше время.

На кинофестивале в Карловых Варах в 1954 году фильм «Краболов» получил «Премию за лучшую режиссуру».

Заканчивая наш обзор, скажем еще о двух прогрессивных японских фильмах С. Ямамото:* «Буря в горах Хаконэ» и о его последней работе «Улица без солнца».

С. Ямамото выступил как режиссер в середине тридцатых годов. Уволенный со студии Тохо, С. Ямамото перешел на работу в независимую кинокомпанию, где поставил фильм «Город насилия» и «Зона вакуум». В последней картине показано, как японские милитаристы стараются довести до полного отупения новобранцев, создать пустоту в их мозгах, превратить солдат в послушные живые машины для убийства.

Другой фильм Ямамото — «Закат солнца» — рассказывает о разложении японской армии в Бирме после поражения в 1954 году.

«Буря в горах Хаконэ» — фильм о крестьянах, и хотя действие происходит в XVII веке, в расцвет господства самураев, он так перекликается с современностью, что правительство Иосида пыталось его запретить. В фильме говорится о том, как деревенские бедняки объединяются против светских и духовных феодалов, чтобы провести канал для орошения своих полей, и достигают цели.

Я не имел возможности познакомиться с этим фильмом, но видевшие его мои соотечественники Жерар Филип и Андрэ Кайятт относят «Закат солнца» к лучшим произведениям японского кино.

«Улица без солнца» — экранизация прекрасного романа Сунао Токунага. Фильм Ямамото очень точно воспроизводит произведение погибшего крупного пролетарского писателя и, может быть, даже несколько обогащает его содержание — историю крупной забастовки конца двадцатых годов, которая столкнула лицом к лицу рабочих — обитателей нищей Улицы без солнца в Токио и владельцев крупной типографии, входящей в трест Мицуи. По исключительному богатству изобразительных средств, по правдивости образов и ситуаций, по силе социальных обобщений, по своей злободневности, по своему значению для борьбы пролетариата этот фильм смело можно сравнить с классическим романом, послужившим для него основой.

Капиталисты разоблачаются в фильме с тем большей силой, что в показе их режиссер избежал схемы и карикатуры. Рабочих, членов стачечного комитета он изо-

---

* Он не имеет ничего общего с однофамильцем реакционым режиссером Кайиро Ямамото.

бразил правдиво, с большой любовью, проявив умение глубоко анализировать и обобщать социальные типы. В фильме, сюжет которого — классовая борьба, стачка кончается поражением, ее участники подвергаются жестоким репрессиям, и все же героические бои рождают в зрителе оптимизм, веру в победу, волю к борьбе *.

Замечательна последняя сцена: развевающееся красное знамя рабочие передают из рук в руки и победоносно проносят его через все полицейские заграждения. Пафос этой концовки перекликается с патетикой символического финала Пудовкинской «Матери» и с известной сценой в «Третьем ударе» Савченко. Уроки советской кинематографии прекрасно усвоены режиссерами Ямамото, Ямамура, Фумио Камеи, всей новой школой прогрессивного японского кино со дня ее возникновения.

Мощная волна подъема, характерная сейчас для независимой японской кинематографии, как и для всего японского народа, выходит за пределы открыто и сознательно прогрессивных кругов. Это можно проследить и по некоторым произведениям студий Большой пятерки. Под прямым или косвенным влиянием фильмов прогрессивного лагеря в ряде картин, появившихся в последние годы, выражены, с большей или меньшей сознательностью, ненависть к оккупантам и к войне, борьба за мир, любовь к народу. Таковы фильмы: «Современный человек» (режиссер М. Сибуи, студия Сиотику, 1952), «Письма любви» (режиссер К. Канака, студия Синтохо, 1954), «Рассказы бледной луны» (режиссер Мидзогуци, студия Дайэй, 1953; фильму присуждена первая премия на фестивале в Венеции), «Кармен возвращается» (студия Сиотику, 1952), «Мать», «Там, где возвышаются трубы» и т. д.

Даже с И. Кобаяси, этим агрессивным предпринимателем, бросившим на штурм бастующей студии Тохо войска Макартура, случилось неожиданное происшествие: американская пресса обвинила его в том, что он... «агент Москвы» (!!!). Поводом к обвинению послужил выпущенный одной из его студий фильм «База красной линии» (режиссер С. Танигути, 1953), где достаточно ясно и подробно показаны действия американских оккупантов в Японии. Фильм был запрещен цензурой.

Японское кино после 1950 года сделало большой вклад в мировое киноискусство и в борьбу за мир, превзойдя самую прогрессивную кинематографию капиталистических стран—итальянскую и французскую. Перед японскими кинематографистами, вдохновляемыми народом, его борьбой за мир и национальную независимость, открываются огромные перспективы, конечно, при условии сохранения ими своей самостоятельности. Однако сейчас появилась серьезная опасность: по последним сведениям из Японии, крупные капиталисты применяют меры экономического принуждения, стремясь ликвидировать кооперативную кинопромышленность. Эта попытка провалится, если японские рабочие сумеют снова поддержать свое кино и если к ним на помощь придет солидарность трудящихся.

Париж

---

* В упрек фильму можно поставить только образ умирающего старика, остающийся вне связи с общим развитием действия. Почти такой же образ портит, по нашему мнению, некоторые сцены «Детей Хиросимы» — другого шедевра прогрессивной японской кинематографии.

VIII КОНГРЕСС МЕЖДУНАРОДНОЙ АССОЦИАЦИИ НАУЧНЫХ ФИЛЬМОВ В РИМЕ

В ноябре 1954 года в Риме состоялся VIII конгресс Международной ассоциации научных фильмов.

В работе конгресса приняли участие представители двадцать трех стран: СССР, Италии, Англии, Франции, США, Чехословакии, Венгрии, Польши, Канады, Аргентины, Голландии, Швеции, Норвегии и других.

В уставе Международной ассоциации научных фильмов сказано: «Ассоциация создается в надежде на то, что международное сотрудничество в области науки должно в значительной степени содействовать сохранению мира между народами и благосостоянию человечества. Весьма большую роль в таком сотрудничестве призвано сыграть кино».

VIII конгресс Ассоциации (так же, как и предыдущие) ставил своей задачей улучшить международный обмен научным, творческим и производственным опытом создания научных и научно-популярных фильмов, пропагандировать возможности кинематографа в системе просвящения и в научно-исследовательской работе.

На конгрессе присутствовало семьдесят два делегата и наблюдателя. Различными странами было представлено сто семьдесят пять фильмов. От СССР демонстрировались следующие фильмы: «Во имя человека» и «Фитонциды» (Ленинградская киностудия научно-популярных фильмов); «Новая пшеница» и киножурнал «Новости сельского хозяйства» № 9 (Московская киностудия научно-популярных фильмов); «Операция плевральных сращений» — из кинокурса «Туберкулез» (Свердловская киностудия научно-популярных фильмов).

Особо высокую оценку получили фильмы Ленинградской студии научно-популярных фильмов «Во имя человека» и «Фитонциды».

Заслуженным успехом пользовались на конгрессе фильмы стран народной демократии: Венгрии («Аквариум»), Чехословакии («Враги лесов»), Польши («Завтра будет хорошая погода»). Интересные научно-исследовательские фильмы представили Италия, Франция, Англия, Бельгия.

На общих пленарных заседаниях были заслушаны сообщения об организации производства научных и научно-популярных фильмов в различных странах, а гакже обсуждены вопросы теории и практики научно-популярного кино.

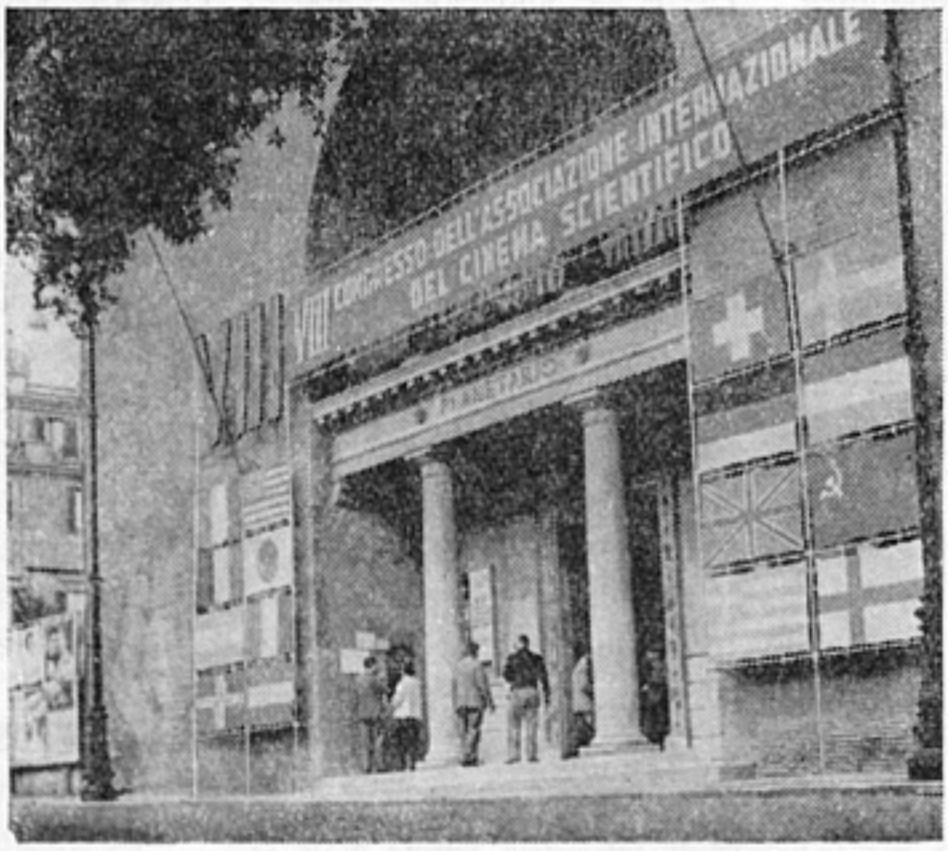
С сообщениями о советской научно-популярной кинематографии выступили В. Ждан и А. Згуриди.

Сообщение президиума конгресса о вступлении СССР в члены Международной ассоциации научного кино было встречено бурными аплодисментами.

На заключительном заседании конгресса было избрано новое бюро президиума Международной ассоциации научного кино. Президентом Международной ассоциации избран Ж. Пенлеве (Франция), вице-президентами—В. Ждан (СССР) и С. Виско (Италия). В состав комитета по пропаганде науки вошел режиссер А. Згуриди.

VIII Международный конгресс Ассоциации научных фильмов прошел под лозунгом: «Мировая наука и кино — объединенная сила в борьбе за мир». Обмен научно-творческим и производственным опытом, который состоялся на римском конгрессе, бесспорно, поможет дальнейшему расширению и улучшению сотрудничества между работниками научной кинематографии всех стран, сыграет плодотворную роль в укреплении культурного сотрудничества между народами.

Здание Римского планетария, в котором происходили просмотры фильмов



СЦЕНАРНЫЕ ОТДЕЛЫ КИНОСТУДИЙ В НОВОМ ГОДУ

Редакция обратилась к руководителям сценарных отделов с просьбой рассказать, над чем будут работать в новом году литературные цехи киностудий. Публикуемые ниже материалы свидетельствуют, что заметно увеличилось количество сценариев, над которыми работают кинодраматурги в содружестве со студиями, сценарные планы стали тематически более разнообразными и охватывают широкий круг жизненных явлений. В планах работы сценарных отделов мы встречаем произведения самых различных жанров. Хороших результатов следует ожидать от правильно взятого студиями курса не только на опытные кадры сценаристов старшего поколения, но и на творческую молодежь.

Естественно, что планы в процессе их осуществления будут уточняться и дополняться. Однако уже сейчас следует отметить, что несмотря на более широкий, чем в прошлые годы, охват жизненного материала, все еще недостаточно планируется сценариев о современном советском рабочем классе.

Сценарии, запланированные на 1955 год, отличаются известным жанровым многообразием. Однако некоторые любимые народом жанры, к сожалению, попрежнему представлены плохо (лирические, музыкальные комедии, сатирические, приключенческие, научно-фантастические произведения и другие). Следует отметить также недостаточное количество экранизаций классических произведений русской и мировой литературы.

Несмотря на некоторые недостатки, планы сценарных отделов отражают значительные сдвиги в нашей кинематографии. Советский зритель с нетерпением ждет новых картин. От плодотворности работы сценарных отделов во многом зависит, насколько успешно наше киноискусство удовлетворит возросшие идейные и эстетические запросы советского зрителя.

ЗА ШИРОКИЙ ОХВАТ ЖИЗНЕННОГО МАТЕРИАЛА

(Сценарная студия)

Тема творческого, созидательного труда— одна из главных в советском киноискусстве. Ей посвящено большинство сценариев, над которыми работает сценарная студия. Это произведения о советском рабочем классе, колхозном крестьянстве, интеллигенции.

Сценарий «Широкое течение», по мотивам одноименного романа А. Андреева, рассказывает о судьбе молодого рабочего, кузнеца московского автомобильного завода. В труде, в крепком рабочем коллективе закаляется характер героя.

В сценарии «Большая Медведица» Б. Липатова основная тема — отношение советского человека к труду — разрабатывается в органической связи с темой дружбы и товарищеской спайки коллектива советского китобойного судна.

«Наступление» Ф. Кнорре рассказывает о том, как колхозники Белоруссии, Литвы, Латвии борются за использование не освоенных ранее земель.

«Полюшко-поле» М. Смирновой завершит ее кинотрилогию о людях сельской интеллигенции и отобразит жизнь тружеников сельского хозяйства, раскроет их сложный внутренний мир.

Жизни и работе молодых патриотов, осваивающих целинные земли Казахстана, посвящена работа А. Медведкина «Первая весна».

О борьбе за проведение в жизнь решений ЦК КПСС по вопросам сельского хозяйства, о молодых специалистах, приехавших по призыву партии в деревню и связавших с ней свою дальнейшую судьбу, пишет молодой кинодраматург Б. Метальников («Крутые горки»). Эта же тема на материале жизни грузинской деревни раскрывается в сценарии Г. Чиковани «Сады цветут».

Н. Фигуровский в сценарии «Певчие люди» повествует о людях советского искусства. В центре этого произведения—судьба талантливой девушки, приехавшей из колхоза в Москву учиться в консерваторию.

В комедии Б. Привалова «Сегодня в парке» будет рассказано о трудовых буднях коллектива сотрудников парка культуры и отдыха.

Студия работает также над произведениями, рассказывающими о годах Великой Отечественной войны.

В. Попов работает над сценарием по мотивам своих произведений «Сталь и шлак», «Подземное хозяйство Сердюка».

«Знамя корабля» В. Рудного посвящается рабочим Кронштадта и военным морякам Балтийского флота.

Н. Чуковский работает над экранизацией своего романа «Балтийское небо».

Сценарий «Мост» И. Довидайтиса посвящен жизни литовской интеллигенции в годы Отечественной войны.

О Советской Армии, как армии мира, призванной охранять созидательный труд советского народа, рассказывает произведение И. Прута и Т. Сытиной «Душа солдата».

Ряд авторов работает над произведениями о коммунистическом воспитании советской молодежи, о формировании характера советского молодого человека.

Литовская писательница В. Вальсюнене заканчивает «Повесть о Гражине», рассказывающей о борьбе с религиозными и буржуазно-националистическими предрассудками, которыми заражена еще часть студенчества молодой советской республики.

«Первый снег» Т. Сытиной повествует о формировании характера юноши, о его вступлении в самостоятельную жизнь, об испытаниях, пройдя через которые он завоевывает уважение и дружбу товарищей.

Е. Успенская и Л. Ошанин работают над сценарием «Первая любовь», где будет показана многообразная, яркая жизнь комсомольского коллектива школы, рассказано о переживаниях и чувствах советских молодых людей, о дружбе, любви и творческом горячем увлечении своей работой.

О сельских школьниках расскажут А. Мусатов и Б. Пхора в сценарии «Верность».

Студия работает также над рядом произведений приключенческого жанра, говорящими о бдительности, верности долгу, преданности своей Советской Родине.

«Необычайное путешествие» Ш. Айманова и Р. Фатуева посвящено формированию характеров детей, воспитанию у них смелости и мужества.

«Тень упирса» Н. Панова отличается динамичным сюжетом, помогающим автору раскрыть характеры и нормы поведения представителей двух миров: людей советского общества и их врагов — тайных агентов одной из иностранных разведок.

По мотивам повести «Капитан «Старой Черепахи» Л. Линьков пишет произведение о самоотверженной борьбе советских людей с петлюровским подпольем и уголовно-политическими бандами.

В. Михайлов работает над сценарием «Под чужим именем» — о советской контрразведке.

Ряд сценариев посвящен спортивной тематике. В них также разрабатываются морально-этические проблемы, поднимаются вопросы любви, дружбы, раскрываются лучшие качества советских людей — верность долгу, стойкость, мужество, скромность.

В. Крепс работает над комедией «Чемпион скромности».

«Весенние дороги» Г. Боряна расскажут о сложном пути колхозного конюха Рубена, который становится спортсменом-бегуном.

Кинокомедию «Джигиты» — о смелых и ловких наездниках Кабарды — пишут З. Маркина и Е. Барков.

А. Филимонов работает над комедией «Горы зовут» — о жизни в альпинистском лагере.

Отдых советских людей будет показан также в музыкальной комедии Ц. Солодаря «В сиреневом саду».

Над музыкальной кинокомедией «Песни Мухаббат», отображающей борьбу с пережитками феодального отношения к женщине в Советском Узбекистане, работает Е. Смирнова.

Бурят-монгольский писатель Д. Батожабай заканчивает работу над сценарием «Песни табунщика», в основу которого положена биография народного артиста республики певца Линхобойна.

Привлекая опытных, талантливых кинодраматургов, студия работает также с молодыми авторами, помогает им избрать нужную тему, прикрепляет консультантов — специалистов различных областей народного хозяйства и науки, а также квалифицированных сценаристов.

Кое-что из изданного за последнее время в издательствах, альманаха и журналах и из рукописей мы получили для экранизации. Это, например, вторая книга «Поднятой целины» М. Шолохова, Г. Николаевой «Повесть о главном агрономе и директоре МТС», Н. Атарова «Повесть о первой любви», Б. Бурлака роман «Рижский бастион», повесть О. Гончара «Пусть горит огонек». Некоторые из авторов, как, например, О. Гончар, Б. Бурлак, В. Попов, сами будут работать над экранизацией своих произведений.

Из сорока двух сценариев, над которыми работает сценарная студия, — восемь комедий, три музыкальные комедии, три приключенческих сценарии.

Сценарная студия выполняет заказы национальных киностудий. Такими произведениями являются «Цветы Тянь-Шаня» К. Джантошева — по заказу Киргизской ССР, «Мост» И. Довидайтиса — для Литвы, «Необычайное путешествие» Ш. Айманова и Р. Фатуева — для Алма-Атинской студии, «Весенние дороги» Г. Боряна — для Ереванской студии, и другие.

Редакторы сценарной студии выезжают в республиканские киностудии для знакомства с местными авторами и привлечения их к работе в кино.

Одной из форм помощи национальным кинодраматургам являются консультации, которые могут оказать авторам через сценарную студию квалифицированные литературные критики и опытные драматурги. Практикуется нами и развернутое рецензирование.

В этом году намечена организация при студии сценарных мастерских, которые займутся творческой разработкой отдельных вопросов кинодраматургии.

Привлечение к работе в сценарной студии еще большего круга писателей, драматургов, режиссеров, критиков должно помочь решению главнейшей для киноискусства сценарной проблемы.

В. Дулгеров

В СВЕТЕ НОВЫХ ЗАДАЧ

(Киностудия «Мосфильм»)

Программа «Мосфильма» в 1955 году значительна и разнообразна. Студия предполагает выпустить около двадцати художественных фильмов, большинство из которых будет посвящено советским людям — строителям коммунизма. Создание кинокартин о нашей действительности ко многому обязывает: только подлинная жизненность, новизна содержания и высокая художественная форма фильмов обеспечат их успех. Ведь требовательность нашего зрителя все возрастает — его сейчас уже не могут удовлетворить легковесные, поверхностные произведения, авторы которых играют на злободневности и актуальности темы, пренебрегая глубоким и всесторонним изучением жизни.

Полноценно воспроизвести на экране нашу действительность — это прежде всего значит раскрыть внутренний мир современника, показать богатства характера нашего рядового человека, его моральные качества, воспитанные советским обществом. К сожалению, некоторая парадность фильмов последних лет, укоренившееся стремление к «масштабным полотнам» создали обедняю-

щую наше искусство инерцию, которую необходимо преодолеть, ибо она тормозит движение киноискусства вперед.

Серьезной попыткой студии затронуть вопросы морали, быта советских людей, рассказать о личных невзгодах, порой переживаемых нашими людьми, был фильм «Испытание верности» (авторы сценария братья Тур и И. Пырьев, режиссер И. Пырьев). Это тематическое направление студия предполагает развивать и дальше в целом ряде снимающихся картин, в частности в «Истории одной любви», которую ставит режиссер Ю. Райзман по сценарию Е. Габриловича *.

Давно уже не было у нас кинокартин, показывающих, что путь к личному счастью не всегда бывает усеян розами, что брак — это не только совместная жизнь под одной крышей, но и преданная любовь, верная дружба, общность интересов. Вот об этом и расскажет фильм «История одной любви».

Режиссер В. Пронин ставит сейчас фильм «Салтанат» по сценарию Р. Буданцевой**. Это фильм о животноводах Киргизии, об их жизни и быте, об их трудовых успехах и тех трудностях, которые им приходится преодолевать. Мелочное, суетное, оставшееся еще в людях от старого мира, — ревность, недоверие, представление о мужчине как повелителе и хозяине, — со всем этим пришлось столкнуться киргизской женщине Салтанат, о судьбе которой повествует этот фильм.

Стремясь раскрыть типический характер нашего современника различными средствами киноискусства, студия готовит приключенческий фильм «Дорога» (сценарий С. Ермолинского и А. Столпера, режиссер А. Столпер), рассказывающий о том, как суровой, вьюжной зимой группа советских людей оказалась на высокогорной дороге Памира и как обстоятельства потребовали от каждого проявления высоких моральных качеств, выдержки, храбрости и героизма.

В связи с пятидесятилетием революции 1905 года и декабрьского восстания в Москве драматург А. Штейн готовит для студии сценарий историко-революционного фильма «Пролог». Фильм должен в художественной форме раскрыть важнейшие этапы революции 1905 года. Главными героями его будут люди из народа, рабочие, ведущие подпольную борьбу и в процессе революционных схваток вырастающие в политических борцов, вожаков дружин, сражавшихся на Пресне. В фильме будет запечатлен образ великого создателя и руководителя Коммунистической партии В. И. Ленина.

Историко-революционная тематика представлена и некоторыми другими сценариями. Успешно снимается молодыми режиссерами В. Басовым и Л. Файзиевым «Крушение эмирата» (по сценарию В. Крепса)* о борьбе узбекского народа за установление советской власти.

Одной из ведущих работ студии явится фильм «Целина», который будет ставить режиссер М. Калатозов по сценарию Н. Погодина. Это произведение расскажет о молодежи, которая по призыву партии уезжает в далекие степи Казахстана, поднимает веками нетронутые земли и, преодолевая немалые трудности, выполняет порученное ей важное дело. В этом поистине героическом трудовом подвиге раскрывается вся мощь и сила советского народа — строителя коммунистического общества.

На студии продолжается работа и над жанром комедии. Режиссер А. Фролов снимает фильм «Доброе утро» по сценарию Л. Малюгина о молодых строителях автодорожной магистрали, в жизни которых так причудливо переплелось радостное и грустное, смешные, нелепые препятствия и серьезные трудности.

В новом году «Мосфильм» осуществит несколько экранизаций. Наиболее значительной из них явится фильм «Отелло», над сценарием которого длительное время работал режиссер С. Юткевич. В течение многих лет он изучал материалы эпохи Шекспира, историю театральных постановок великой трагедии, с тем чтобы на основе новейших выводов советского и мирового шекспироведения создать художественное произведение, глубоко и верно передающее всю ценность одного из мировых памятников человеческой культуры.

Режиссер А. Птушко, продолжая работу над экранизацией былинного эпоса, будет ставить фильм по сценарию «Илья Муромец», написанному М. Кочневым по мотивам русских былин.

---

* Сценарий Е. Габриловича «Жена» опубликован в журнале «Искусство кино», 1954, № 6.

** Сценарий опубликован в журнале «Искусство кино», 1954, № 4.

* Сценарий опубликован в журнале «Искусство кино», 1954, № 3.

Осуществляет свою первую постановку режиссер В. Каплуновский. Он ставит фильм по рассказу Д. Лондона «Мексиканец».

Для режиссера К. Юдина драматург Н. Погодин написал сценарий «В старом цирке» — о талантливых представителях русского циркового искусства Иване Поддубном и Анатолии Дурове.

Научно-фантастический жанр, незаслуженно забытый нашей кинематографией, представлен в плане студии сценарием И. Луковского «Тайна вечной ночи» (режиссер Д. Васильев).

Отрадным явлением в жизни студии следует признать широкое приобщение творческой молодежи к самостоятельной работе. В новом году «Мосфильм» покажет несколько кинокартин молодых режиссеров, впервые выдвинутых на самостоятельную работу. Экранизацию рассказа Чехова «Попрыгунья» снимает режиссер С. Самсонов; приключенческий фильм по сценарию Э. Брагинского «Огонь в лесу» — Ю. Вышинский. Кроме того студия выпустит несколько короткометражных фильмов, постановщиками которых будут режиссеры-выпускники ВГИК.

В сценарном портфеле студии есть интересные творческие заявки, авторы которых стремятся рассказать о своем герое не «в общих чертах», как это зачастую бывало в фильмах последних лет, а подробно, с теми деталями быта, поведения героев, их психологии, которые придают произведению искусства эмоциональность и ощущение живого пульса жизни.

Таковы должны быть сценарии по рассказам Н. Грибачева «Первая любовь», С. Антонова «Тихая станица», «Бекеровский рояль» и другие.

Интересен замысел Л. Аграновича, работающего над сценарием «Человек родился». Рассказывая драматическую историю одной молодой женщины, совершившей крупную жизненную ошибку и оказавшейся в незнакомом городе с ребенком на руках, автор показывает, как советские люди помогают ей встать на ноги, обрести радость жизни, стать равноправным участником трудового коллектива. Это произведение, правдиво отражая светлую, радостную атмосферу нашей действительности, напоминает, что наряду с этим есть в жизни горе, нужда, и учит нашу молодежь серьезному, вдумчивому отношению к жизненным событиям.

Все перечисленные сценарии включены в программу выпуска фильмов в 1955 году. Одновременно сценарный отдел студии подготавливает свыше сорока произведений, работа над которыми будет закончена в первом полугодии 1956 года. Это экранизация классических произведений «Капитанская дочка» А. Пушкина, «Отцы и дети» И. Тургенева, «Ат-Даван» В. Короленко; это «Урок истории» Л. Арнштама — о мужественной борьбе славного сына болгарского народа Георгия Димитрова на Лейпцигском процессе; «Великая дружба» В. Кожевникова и М. Ромма — о великом братском союзе советского и китайского народов; «Брестская крепость» К. Симонова — о мужественных защитниках Бреста в Великой Отечественной войне; «Русский лес» (по роману Л. Леонова) С. Ермолинского; «Первые радости» (по роману К. Федина), «Тучи на рассвете» (по роману А. Сахнина); «Пламенные годы» А. Довженко и «К новой жизни» М. Папавы — о жизни и труде колхозников; «Вольница» (по роману Ф. Гладкова) Л. Трауберга; «Каменное сердце» А. Каплера — о жизни работников советской торговли; «Первый шаг» Ф. Кнорре — о молодежи, идущей после окончания школы на фабрики и заводы, и ряд других произведений.

Таким образом, наряду с темами большого международного значения, раскрывающими важнейшие события истории последних лет, будут отражены различные стороны жизни советских людей.

Вместе с авторами сценариев работники студии хотят, чтобы каждое кинопроизведение было значительным и интересным не только актуальностью темы, но и важностью и глубиной изображаемых в нем человеческих характеров, чтобы в произведениях этих были интересные и умные мысли, взволнованные чувства, благородные стремления.

Радостно отметить, что многие кинодраматурги стремятся не только тематически обогатить нашу кинематографию, но и найти новые художественные решения, новую, более яркую форму, использовать самые различные приемы изобразительности киноискусства. В этом отношении весьма инте-

ресен замысел комедии «Пилигримы» братьев Тур и Г. Александрова, рассказывающей о веселом путешествии иностранцев по Советскому Союзу и о том, как они убеждаются, что легенда о «железном занавесе» — не что иное, как злостный вымысел врагов прогресса и демократии. Мастерски придуманные комедийные ситуации, живые диалоги, широкое, многообразное использование текста от автора, остроумно комментирующего события, оригинальные внутренние монологи, использование немых средств выразительности — таковы особенности этого содержательного, политически острого произведения. Его принципиальное отличие от многих других заключается в том, что комедийными в нем являются не отдельные ситуации и эпизоды, а замысел в целом, ви́дение всего материала, из которого оно строится.

Авторский актив студии растет с каждым днем. Рядом с опытными писателями и драматургами Н. Погодиным, А. Штейном, К. Симоновым, С. Ермолинским, Е. Габриловичем, К. Исаевым, А. Каплером работают молодые сценаристы Д. Василиу и Л. Рутицкий, К. Семенов, Р. Буданцева, В. Теткин. Будем надеяться, что многие другие опытные литераторы и молодые писатели вскоре найдут к нам дорогу. Они будут нашими желанными гостями. Студия окажет писателям и кинодраматургам любую помощь, какая им потребуется в процессе работы. Мы стремимся также к тому, чтобы наши авторы не ограничивали свое участие в жизни студии только написанием сценария, а активно вторгались во всю работу сценарного отдела, помогая нам осуществлять серьезные и важные задачи, поставленные партией и правительством перед киноискусством.

К. Парамонова

БОЛЬШИЕ И РЕАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ

(Киностудия им. М. Горького)

В прошедшем году начался серьезный перелом в судьбах советской кинематографии. Пересмотрены многие устаревшие, обветшалые взгляды. Взят курс на резкое увеличение количества художественных фильмов. Сделаны первые шаги в решении организационных вопросов. Киностудии и их сценарные отделы получили некоторую самостоятельность. Это, правда, сделано частично, робко и не до конца... Но лед тронулся!

Не велики размеры нашей студии, скудна еще ее материально-техническая база. Но коллектив студии настойчиво работает над изысканием возможностей увеличения количества выпускаемых фильмов и улучшения их качества, повышения их идейно-художественного уровня.

Сейчас студия продолжает работу над фильмом «К новому берегу» по мотивам романа В. Лациса (авторы сценария В. Алексеев и Л. Луков, постановка Л. Лукова).

Музыкальную комедию «Ляна», повествующую о трудовой жизни, любви и дружбе колхозной молодежи Советской Молдавии, ставит режиссер Б. Барнет (авторы сценария Б. Барнет, В. Ежов и Л. Корняну).

По сценарию Г. Мдивани режиссер И. Лукинский снимает комедию «Солдат Иван Бровкин»*.

Режиссер И. Анненский в своей сценарной разработке ставит фильм «Княжна Мэри» (по М. Ю. Лермонтову).

Завершается постановка комедии «Два друга» по мотивам повести Н. Носова «Витя Малеев в школе и дома» (автор сценария Н. Носов, режиссер-постановщик В. Эйсымонт).

Заканчивает работу над короткометражным фильмом «Надежда» режиссер С. Герасимов. Этот кинорассказ о колхознице, добровольно едущей работать на целинные земли, явится частью будущего фильма о современной женщине, который делается по инициативе Международной демократической федерации женщин и в создании которого принимают участие деятели киноискусства СССР, Китая, Германской Демократической Республики, Франции, Италии и Бразилии.

Закончив эту работу, С. Герасимов приступит к постановке фильма по своему сценарию «Дорога правды»**.

---

* Опубликован в журнале «Искусство кино», 1954, № 8.

** Опубликован в журнале «Искусство кино», 1954, № 5.

Короткометражный трюковой фильм «Карандаш готовит номер» ставит по сценарию Д. Флянгольца режиссер В. Сухобоков. В главной роли снимается артист цирка Карандаш (Н. Румянцев).

Фильм «Васек Трубачев и его товарищи» — по первой книге одноименной трилогии В. Осеевой — ставит режиссер И. Фрэз.

Сказку для маленьких детей «Марья-искусница» написал Е. Шварц для режиссера А. Роу по мотивам русского фольклора.

Студия готовит немало других сценариев для запуска их в производство в 1955—1956 годах. Заключено более тридцати договоров.

В. Алексеев и Л. Луков пишут сценарий «Донбасс» по мотивам одноименного романа Б. Горбатова.

Кроме того, готовятся два произведения о нашей рабочей молодежи.

Ф. Миронер и М. Хуциев пишут сценарий «Улица молодости» о влиянии рабочей среды и комсомольского коллектива на людей, пришедших впервые на стройку.

Молодые сценаристы В. Хмелева и А. Очкин работают над кинопьесой «Горячие сердца» о лучших традициях Ленинского комсомола. В центре произведения образ девушки-токаря Дуси Кузнецовой.

Готовится несколько произведений о колхозном крестьянстве, о сельской интеллигенции, о претворении в жизнь решений ЦК КПСС по сельскому хозяйству.

Над этими темами работает ряд авторов: В. Тендряков, Л. Воронкова и К. Воронков, С. Гарбузов, О. Стукалов и Л. Черенцов, В. Ежов, А. Колосов и другие.

Г. Троепольский закончил сценарий «Земля и люди», в котором рассказывается о тружениках одного колхоза, об их борьбе против шаблонной агротехники.

Планируется фильм по мотивам очерков В. Овечкина «Районные будни», «В том же районе», «Своими руками». Центральным образом этого произведения будет секретарь сельского райкома партии Мартынов.

Киностудия имени М. Горького, опираясь на свои творческие традиции и накопленный опыт, уделяет особое внимание юношеским и детским фильмам.

Намечено создание фильма о трех поколениях комсомольцев, воспитанных нашей Коммунистической партией, о благородной преемственности героических традиций комсомола.

Мы намерены также создать кинопроизведения о героических подвигах современного советского молодого человека в дни мирного созидательного труда.

Готовится ряд сценариев о молодых людях, кончающих десятилетку, о дружбе и товариществе, о первой любви, о выборе профессии, об избрании жизненного пути.

Драматург В. Любимова закончила сценарий «Катя Бережкова». Своим произведением автор борется против равнодушия в труде и личной жизни, за подлинное творческое горение и принципиальность в решении всех жизненных вопросов. Герои сценария — студенты-выпускники университета, молодые специалисты. Автор рассказывает о силе настоящей, большой любви, преображающей человека, помогающей развитию в нем лучших сторон характера. В центре произведения образ молодой студентки Кати Бережковой, будущего специалиста — инженера по сельскохозяйственным машинам. Этот сценарий послужит интересной основой для фильма.

Писательница В. Осеева заканчивает свою вторую работу для нашей студии — «За школьным порогом». Автор рассказывает о современной советской молодежи, вступающей в самостоятельную жизнь, о настоящей дружбе и чистой, юношеской любви. Герои произведения — выпускники десятилетки, студенты и молодые рабочие.

«Белые слоны» — так называется сценарий В. Соловьева о большой и трудной воспитательной работе, которую проводит комсомол среди молодежи. Автор показывает, как беспринципность, сделка с совестью, уступка мещанской философии приводят человека к жизненному краху.

Молодой кинодраматург В. Спирина заканчивает сценарий «Песня счастья» о судьбе одного музыкально одаренного мальчика, о жизни учеников музыкальной школы — юных пианистов, скрипачей, композиторов.

Г. Мдивани пишет для студии сценарий «Мой двор», в котором будет показана жизнь одного большого московского дома, населенного людьми разных возрастов и различных профессий. Всех их объединяет одно — они советские люди. Автор рассказывает о трогательной любви молодого пожарника Виктора Щербакова к скромной

девушке Лиде, работающей дворником в этом доме; и о том, как судьба этих двух молодых людей становится предметом заботы всех жильцов дома.

Н. Коварский и М. Маклярский пишут сценарий «Далекий брат». В жанре веселой жизнерадостной комедии они расскажут о поездке, по приглашению профсоюзов, советской рабочей делегации в одну из капиталистических стран, о том, как многие в этой стране были изумлены особыми чертами, присущими только советскому человеку, — его характеру, его отношению к явлениям жизни, и как советские рабочие вышли с достоинством из некоторых трудных положений, нарочито созданных реакционными элементами.

Молодые кинематографисты Л. Кулиджанов и Я. Сегель работают над сценарием «Наша дочь» — о воспитании чувств. События развертываются в пределах одной семьи, разрушенной войной. Преодолевая трудности, шаг за шагом, соединяют герои свои судьбы.

О женщине-тренере и руководимой ею мужской команде спортсменов-гребцов расскажет в своем сценарии С. Кананыкин. Основная мысль этого произведения: дружба и товарищество являются решающими условиями успешного роста спортивного коллектива.

Наш тематический план мы стремимся обогащать, дополняя его новыми темами и привлекая новых авторов.

Помимо создания оригинальных сценариев о наших современниках, помимо использования для кино лучших произведений советской литературы мы приступаем к экранизации ряда произведений русских классиков.

Состав наших авторов разнороден. Можно назвать отдельных молодых авторов, которые пришли на студию со студенческой скамьи. Это, например, В. Спирина, (автор «Таинственной находки» и «Песни счастья»), В. Ежов и В. Соловьев (по их сценарию снимается фильм «Чемпион мира»). Каждый из них сейчас работает над новыми темами.

Мы стараемся как можно бережнее подходить к авторскому замыслу, к авторской интонации, манере письма, стилевым особенностям и в то же время добиваемся от наших авторов (это относится прежде всего к молодежи) более точного понимания природы кино и его широких возможностей.

Необходимо повысить роль и активность художественного совета студии. Предоставленное студиям право самостоятельного решения ряда творческих вопросов ко многому обязывает, и нельзя сводить роль художественного совета только к обсуждению отдельных кинопроизведений.

В этой связи следовало бы разработать положение о художественных советах студий, в котором были бы сформулированы цели, задачи и направление их деятельности.

В последнее время у нас много говорят об ответственности редактора за качество сценария и фильма. Хочется думать, что и вопрос о роли и задачах редактора получит в ближайшее время свое всестороннее практическое разрешение.

С. Бабин

ПОЛНЕЕ ОТОБРАЖАТЬ ЖИЗНЬ НАШЕГО НАРОДА

(Киностудия „Ленфильм")

Работая над составлением тематического плана на 1955—1956 годы, создаваемого на основе творческих заявок и пожеланий сценаристов и режиссеров, киностудия «Ленфильм» в первую очередь ставит перед собой задачу создания фильмов на современные темы. Главные усилия сценарного отдела направлены на подготовку сценариев, посвященных современной жизни нашего народа, поднимающих большие и важные проблемы.

Наряду с этим студия работает и над сценариями, посвященными выдающимся событиям истории нашей страны, а также над экранизацией лучших произведений русской, советской и мировой литературы.

В 1955 году над постановкой фильмов будет работать большинство режиссеров нашей студии, в том числе крупные мастера: С. Васильев, Ф. Эрмлер, И. Хейфиц, А. Иванов, Г. Козинцев и молодые режиссеры

А. Граник, В. Венгеров, М. Швейцер, А. Бергункер и другие.

Пожалуй, самой интересной обещает быть работа С. Васильева над сценарием и фильмом о Великой Октябрьской социалистической революции. Это должно быть произведение большого масштаба, с широким охватом исторических событий.

По сценарию К. Исаева фильм о женщине-враче будет ставить Ф. Эрмлер *.

О жизни простых советских людей пишет Ю. Герман. Этот фильм будет ставить режиссер И. Хейфиц, который известен зрителям как большой мастер, умеющий правдиво раскрывать духовный мир наших современников.

Почти всем молодым режиссерам нашей студии в 1955 году предстоит работать над фильмами, посвященными современным темам.

Режиссеру М. Швейцеру, удачно поставившему вместе с В. Венгеровым фильм «Кортик», поручена самостоятельная постановка картины о людях сегодняшней колхозной деревни. Интересный сценарий для этого фильма написал В. Тендряков на основе своей повести «Не ко двору».

В. Венгеров займется экранизацией романа В. Каверина «Два капитана».

Режиссер А. Граник снимает фильм по сценарию писателя И. Стаднюка «Максим Перепелица» — о жизни воинов Советской Армии в условиях мирной жизни. Сценарий написан с большим юмором, сюжет увлекательный, динамичный.

Приключенческий фильм по сценарию Г. Брянцева «Следы на снегу» будет снимать режиссер А. Бергункер.

Из сценариев о жизни современного рабочего класса обещают быть особо интересными «Дальняя дорога» Е. Катерли и «На Волге-реке» А. Рыбакова.

Е. Катерли показывает жизнь одного из крупнейших заводов Урала. Перед нами проходят старые рабочие, заводская молодежь, и у каждого из героев — своя увлекательная судьба.

Героиня сценария А. Рыбакова — простая работница. Действие происходит в одном из волжских портов. Изображая трудовую деятельность коллектива порта в целом, автор уделяет основное внимание героине, подробно прослеживает биографию этой простой рабочей женщины.

Над сценариями о рабочем классе и заводской молодежи работают для нашей студии также Ю. Чепурин, А. Салынский. О колхозном крестьянстве пишут А. Пантелеев, М. Винокуров.

Увлекательная работа предстоит постановщику фильма по роману Д. Гранина «Искатели», сумевшего взволнованно и поэтически рассказать о вдохновенном, новаторском труде нашей технической интеллигенции.

В сценарии «Наш корреспондент» С. Антонов рассказывает о молодом сотруднике одной из центральных газет, о становлении его характера, о воспитании чувства глубокой принципиальности, непримиримости к рутине.

Для студии готовят произведения о молодежи и детях И. Всеволожский («Раскинулось море широко»), А. Зак и И. Кузнецов («Юность Наташи»), И. Василенко («Артемка в цирке»).

Большие работы намечены студией по экранизации литературных произведений. Это «Дон Кихот» Сервантеса, «Порт-Артур» Л. Степанова, «Кочубей» А. Первенцева.

Сценарий фильма в одной серии по роману «Дон Кихот» пишет драматург Е. Шварц для режиссера Г. Козинцева.

Кроме перечисленных сценариев студия работает и над многими другими. Однако следует сказать, что их количество и качество еще во многом не удовлетворяют потребностей студии. Мы еще не коснулись целого ряда больших тем, связанных с борьбой нашего народа за мир, недостаточно освещаем вопросы морали, семьи, быта, трудового воспитания молодежи и т. п.

Мы надеемся, что наш творческий план будет пополняться в течение года за счет новых и новых предложений писателей и режиссеров.

В. Беляев

---

* Сценарий «Елизавета Максимовна» опубликован в журнале «Искусство кино», 1954, № 12.

III ВСЕСОЮЗНЫЙ СЕМИНАР ПО КИНОДРАМАТУРГИИ

В ноябре 1954 года закончил свою работу третий Всесоюзный семинар по кинодраматургии, организованный Союзом советских писателей и Министерством культуры СССР.

В числе слушателей семинара были известные писатели, давно работающие в различных жанрах советской литературы, и молодые авторы, которые лишь в последнее время выступили в журналах со своими произведениями. Из московских писателей в семинаре приняли участие Н. Атаров, А. Бек, В. Герасимова, Н. Чуковский, А. Казанцев, Н. Асанов, Ц. Солодарь, Н. Аргунова, А. Сахнин, В. Тендряков и другие. Значительная группа приехала на семинар из союзных республик, а также из некоторых областей и краев Российской Федерации: В. Попов, К. Яшен, Ж. Грива, А. Саар, М. Рабиев, И. Авижюс, Н. Буачидзе, А. Грицюс, Л. Корняну, Г. Ягджян, Р. Агишев, Ф. Эйнбаум и другие.

В отличие от прошлых лет к участию в семинаре были привлечены литераторы, преимущественно уже находившиеся в договорных отношениях со студиями и работавшие над сценариями.

Так, по договору с «Ленфильмом» молодая писательница Н. Аргунова работала над сценарием по мотивам своей книги «Двери раскрыты настежь». По заданию Киевской студии работал над сценарием о шахтерах донбасский писатель Ф. Вольный. По договору с Вильнюсской киностудией создавал сатирическое произведение для кино литовский писатель А. Грицюс и т. д.

Некоторые из участников семинара не находились в каких-либо договорных отношениях с киностудиями, однако уже работали над творческими заявками, либретто или просто проделывали «первичную» обработку жизненного материала для будущих сценариев и фильмов.

Такой состав участников, естественно, требовал некоторых поправок в программе семинара, которая в прошлом рассчитана была главным образом на писателей, практически еще не связанных с кинематографом.

Оказать писателям непосредственную творческую помощь в их работе над сценариями или либретто, помочь им кинематографически изложить свои замыслы—такова основная задача, стоявшая перед семинаром.

Соответственно этому были избраны и формы занятий. Прежде всего участники семинара систематически получали индивидуальные консультации опытных кинодраматургов, редакторов и режиссеров. В качестве консультантов работали А. Довженко, А. Филимонов, К. Исаев, Г. Мдивани, А. Каплер, И. Вайсфельд, Н. Кладо, К. Парамонова, А. Минц, Е. Магат, А. Витензон и другие.

Наиболее интересные и поучительные сценарии и либретто участников семинара были обсуждены. В частности, обсуждался сценарий В. Тендрякова «Падение Ивана Чупрова», написанный автором по мотивам своей одноименной повести.

Интересно прошло обсуждение либретто Т. Ситиной (Окс) «Первый снег», посвященного образу современного молодого рабочего, и сатирическое либретто А. Грицюса «Индюшки».

Писатели ознакомились с передовым опытом советской кинодраматургии. На семинаре выступили многие известные режиссеры и сценаристы советской художественной кинематографии. Они поделились творческим опытом и рассказали о своих взглядах на особенности сценария как идейно-художественной основы фильма, на его образную структуру, на выразительные средства, на сюжет и диалог, на все компоненты, из которых складывается живая ткань будущего фильма.

М. Ромм рассказал о природе кинематографа, его прошлом и будущем; А. Довженко поделился опытом работы над сценарием о современной колхозной деревни; С. Герасимов говорил о литературном сценарии и месте писателя в процессе создания фильма.

В. Шкловский посвятил свое выступление сюжету сценария, Е. Габрилович — диалогу, Б. Чирсков — вопросам экранизации литературных произведений, В. Туркин рассказал о выразительных средствах кинематографа. Следует отметить также выступление Г. Рошаля на тему «От литературного сценария до фильма», беседу Б. Бабоч-

кина о работе актера в кино, лекцию А. Птушко о технике трюковой и комбинированной съемки, сообщение С. Юткевича о состоянии зарубежного кино.

Участники семинара просмотрели около ста художественных, документальных, мультипликационных и научно-популярных фильмов, главным образом советских. Это позволило писателям познакомиться по существу со всем творческим путем нашей кинематографии, наглядно представить себе неисчерпаемые возможности для воплощения писательских замыслов в кино.

На семинаре выступили заместитель министра культуры СССР Н. Охлопков и начальник главного управления по производству фильмов К. Кузаков.

В заключение семинара его участники встретились с министром культуры СССР Г. Александровым, рассказавшим о задачах, которые сейчас выдвинуты партией и правительством перед работниками советского художественного кино.

Трудно сейчас говорить о каких-либо окончательных творческих итогах семинара. Однако ознакомление с либретто, творческими заявками и первыми сценарными набросками участников семинара позволяет сделать некоторые выводы о характере и тематическом направлении этих работ.

Прежде всего они отличаются тем, что посвящены современности, темам актуальным и общественно значительным. В центре многих находящихся в различных стадиях художественного «созревания» будущих кинопроизведений стоит образ простого человека — труженика города и деревни, создателя материальных и духовных ценностей нашего советского общества.

Так, в основу либретто Ф. Вольного положена история старого шахтера, который на склоне лет переживает тяжелый кризис и после суровых испытаний выходит победителем.

Первый сценарный набросок писателя З. Фатхулина, начатый им еще до семинара, посвящен борьбе узбекских колхозников за освоение пустующих земель. Автору удалось наметить ряд интересных и убедительных образов колхозников и ученых-ирригаторов, которые совместными усилиями строят оросительный канал и оживляют когда-то высохшую и долгое время бывшую бесплодной землю.

Теме современной колхозной деревни посвящено и либретто эстонского писателя А. Саара. Его герой, секретарь райкома партии, едет на работу в деревню и становится председателем колхоза. Здесь он испытывает всю меру ответственности за судьбы людей и убеждается, какими формальными были порой его методы руководства прежде.

В центре либретто Л. Карасева «Хозяин порядка» стоит образ рядового милиционера, охраняющего труд и жизнь советских людей. Автор создал интересную сюжетную схему, позволяющую раскрыть характеры героев будущего сценария и полно обрисовать трудную и благородную профессию милиционера.

Интересна творческая заявка латышских писателей Ж. Грива и А. Имерманиса, которые поставили перед собой задачу рассказать о героическом пути коммуниста, прошедшего суровую школу революционной борьбы с фашизмом в Испании, Франции, в оккупированной гитлеровцами во время Великой Отечественной войны Латвии.

С успехом работали над экранизацией своих произведений писатели В. Попов, пишущий сценарий по мотивам романа «Сталь и шлак», А. Бек и Н. Лойко, кладущие в основу будущего фильма роман «Молодые люди», Ц. Солодарь, работающий над сценарием по пьесе «В сиреневом саду», А. Сахнин, задумавший создать сценарий по роману «Тучи на рассвете».

Новая группа писателей, различных по своим творческим индивидуальностям, пришла в нашу кинематографию. Они принесли с собой богатый жизненный материал, опыт работы в смежных жанрах советской литературы и горячее желание применить свои силы в области кинодраматургии.

В сценарных отделах киностудий должны внимательно отнестись к писателям, только что начинающим работать над сценариями, и помочь им полностью реализовать свои творческие замыслы на экране.

От внимания и квалифицированной помощи редакторов киностудий будет теперь в значительной степени зависеть творческая судьба новой группы писателей, пришедших в советский кинематограф и получивших первую творческую «зарядку» на семинаре.

Н. Родионов

„МЕРОПРИЯТИЕ“ СОСТОЯЛОСЬ...

Дружеские шаржи
Мих. Милославского

С. Герасимов

М. Папава

Пригласительный билет на вечер кинодраматургов, организованный накануне Второго съезда советских писателей в Московском Доме кино, обещал выступление большой группы писателей, творческий разговор о проблемах кинодраматургии, о новых работах в этой области, чтение отрывков из сценариев. Вечер собрал довольно большую аудиторию. Пришло много студенческой молодежи. Не оказалось лишь... работников кино. И вечер вылился в встречу кинодраматургов со зрителями. Дело это, конечно, тоже нужное и серьезное. Однако по своему содержанию эта встреча не могла полностью удовлетворить собравшихся.

А. Спешнев

В своем вступительном слове А. Штейн бегло охарактеризовал современное состояние и задачи советской кинодраматургии. Представляя собравшимся писателей — участников вечера, А. Штейн ограничился перечислением фильмов, поставленных по их произведениям. Никакой характеристики творчества этих кинодраматургов, того, что отличает их друг от друга по тематике, жанру, по художественной манере, во вступительном слове не было.

А между тем собравшиеся ждали более глубокого и серьезного разговора. Наибольший контакт с аудиторией возникал именно тогда, когда писатели раскрывали подробности творческого процесса, делились конкретным опытом своей работы. Внимательно прослушал зал рассказ М. Папавы о том, как его встреча (еще молодым журналистом) с И. П. Павловым помогла впоследствии писателю создать сценарий об этом великом русском ученом. Удачно был выбран М. Папавой и отрывок из этого сценария — беседа Горького с Павловым. К сожалению, слишком скупо рассказал М. Папава о своем будущем сценарии — о людях одной МТС.

А. Спешнев познакомил собравшихся с идейным замыслом своего нового сценария — «Два поэта», посвященного историческим связям русской и польской

М. Смирнова

культуры, дружбе двух великих поэтов — Пушкина и Мицкевича. События фильма относятся к 1823—1828 годам прошлого века. А. Спешнев поделился также некоторыми догадками, возникшими у него в связи с изучением архивных и иконографических материалов. Затем он прочитал фрагменты из этого сценария.

Чтению остроумного отрывка из кинокомедии «Укротительница тигров» (сценарий К. Минца и Е. Помещикова) предшествовал живой рассказ К. Минца о том, при каких обстоятельствах зародился сюжет этого сценария.

В очень кратком выступлении А. Первенцев сообщил о предстоящей экранизации его романа «Кочубей», постановка которого поручена режиссеру «Ленфильма» Ю. Музыканту.

Чтением отрывков из своих новых произведений ограничились М. Смирнова («Полюшко-поле») и С. Герасимов («Дорога правды»). Оба эти сценария представляют бесспорный интерес, так как они рассказывают о сегодняшнем дне нашей страны, о простых советских людях, их общественных делах и личных переживаниях. Однако интересные сами по себе, отрывки все же не могли дать для людей, не читавших сценариев, сколько-нибудь ясного представления о сюжете и образах этих произведний.

Обещанное выступление А. Довженко «Мысли о сценарии в свете эстетических требований современности» не состоялось. Не выступили также Е. Габрилович и К. Исаев — авторы, работающие над современной тематикой.

Пригласительный билет глухо анонсировал участие в вечере артистов кино. Действительно, было бы лучше, если бы некоторые сценарные отрывки зрители услышали в актерском исполнении. Однако участие актеров свелось к концертному выступлению Н. Алисовой, тематически совершенно не связанному с характером вечера.

Так нужный и интересно задуманный вечер превратился в чисто формальное «кампанейское» предсъездовское мероприятие.

Не следует, однако, из-за организационных промахов этой встречи отказываться от подобных вечеров. Только нужно выполнять намеченную программу, глубже и основательнее подготавливать выступления, точнее ориентировать их на определенную аудиторию. И тогда, вероятно, возникнет живой и заинтересованный обмен мнений, в котором примут участие писатели, режиссеры и актеры.

А. Штейн

ФЕСТИВАЛЬ ПОЛЬСКИХ ФИЛЬМОВ

В ноябре минувшего года в СССР проводился второй фестиваль кинофильмов Польской Народной Республики.

Празднично украшен зал Московского Дома кино, где состоялось торжественное открытие фестиваля. На сцене — государственные флаги СССР и Польской Народной Республики.

На открытии фестиваля присутствовали Чрезвычайный и Полномочный посол Польской Народной Республики в СССР В. Левиковский, члены посольства, представители польской кинематографии, советские киноработники, представители общественности Москвы.

Открывая фестиваль, заместитель министра культуры СССР Н. Охлопков подчеркнул важность этого события в культурной жизни Польши и Советского Союза.

«Несмотря на замечательное качество картин первого фестиваля, — сказал Н. Охлопков, — фильмы второго фестиваля во многом отличны от прежних. Мы видим огромный шаг вперед польской кинематографии. В новых фильмах жизнь простых людей, которые поистине творят историю, запечатлена правдиво, с подлинным размахом, выдумкой, фантазией.

Талантливых, высоко одаренных мастеров польской кинематографии роднит с мастерами советского искусства все большее углубление и раскрытие духовного мира человека. Эти поиски вглубь с позиций социалистического гуманизма, с позиций передовых идей еще более укрепляют единство борцов за мир и демократию».

Заслуженный деятель искусств С. Юткевич, возглавлявший делегацию советских кинематографистов на VII фестивале советских фильмов в Польше, обратился к гостям от имени московских работников кино с теплыми словами дружбы.

«Во время пребывания в Польской Народной Республике мы поняли, почему ваше искусство с таким волнением воспринимается нашими зрителями и прогрессивными людьми всего мира: потому что оно неразрывно связано с народом, с его чаяниями, с народной душой. Все, чем живет народ, находит немедленное отражение в разнообразных проявлениях вашего могучего социалистического киноискусства. Эта неразрывная связь работников польской кинематографии с народом и делает польское искусство поэтичным и сильным.

Польская кинематография родилась в бою с фашизмом так же, как советская кинематография — в огне и грохоте гражданской войны, как кинематография Китая — в борьбе китайского народа за свою независимость. Об этом братстве нельзя забывать, оно войдет в историю развития культуры человечества как новое боевое содружество, как подлинное рождение коммунистического искусства».

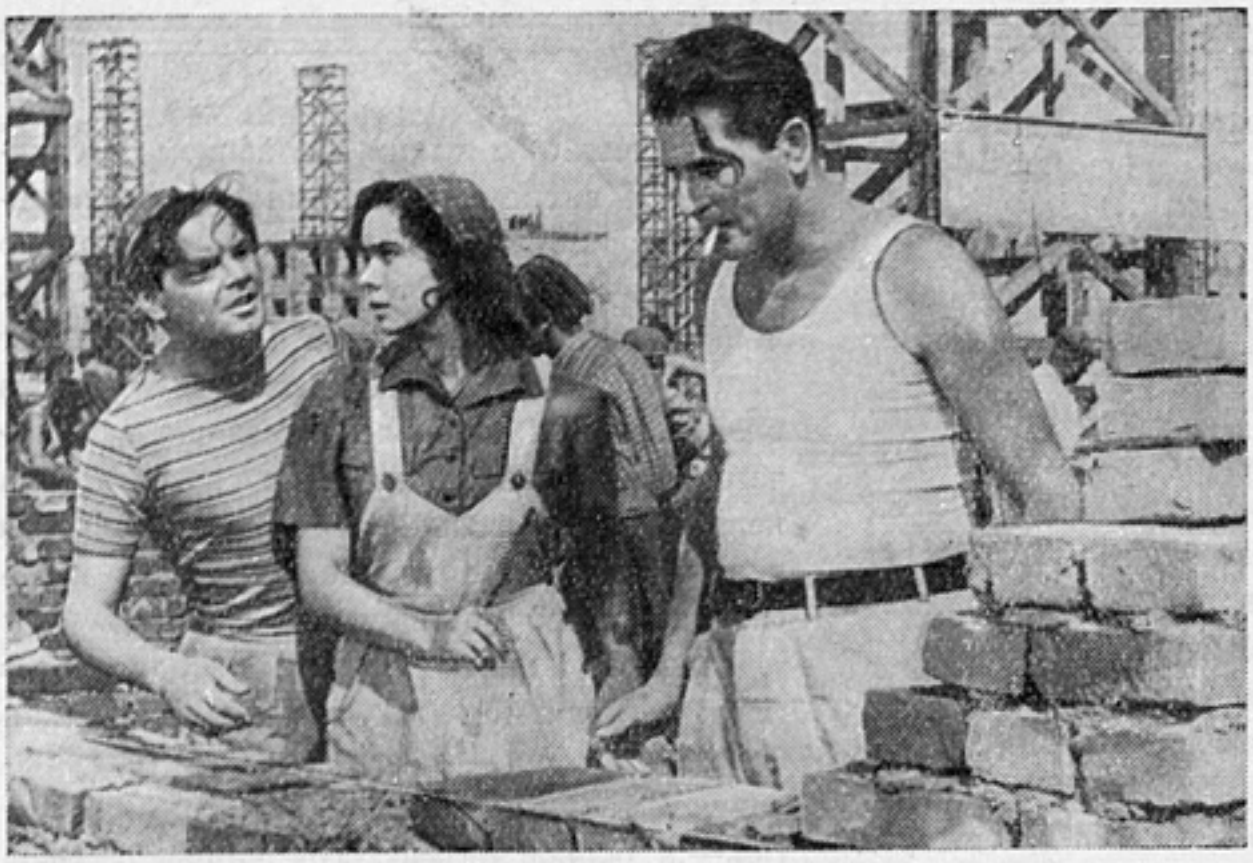
С. Юткевич представил присутствующим руководителя делегации, заместителя Центрального управления кинематографии Польской Народной Республики Леслава Войтыгу и членов делегации — режиссеров лауреатов Государственной премии Александра Форда и Ежи Кавалеровича, киноактеров Люцину Винницкую, Лидию Корсак, Тадеуша Янчар, писателя лауреата Государственной премии Богдана Чешко, кинодраматурга Людвига Старского, директора студии кинохроники в Варшаве Риту Радкевич, кинооператора Варшавской студии кинохроники Сергиуша Спрудина, художника лауреата Государственной премии Генриха Томашевского и секретаря делегации Романа Барчинского.

С приветственной речью к польским киноработникам от имени трудящихся Москвы обратился секретарь Исполкома Моссовета Б. Родионов.

Польские гости поблагодарили собравшихся за теплый прием.

Руководитель делегации Л. Войтыга, передав привет советскому народу от польского народа, остановился на той большой роли, которую сыграла бескорыстная творческая и материальная помощь Советского Союза в становлении и развитии польской национальной кинематографии.

«Эта помощь не только в непрерывном притоке машин и оборудования, не только



«Случай на Марienштате»

в постройке производственных гигантов — ударных бастионов рождающейся промышленной мощи; это не только великолепный дар дружбы, каким является Дворец культуры, стройный силуэт которого возвышается над Варшавой. Эта помощь прежде всего — пример советских людей, которые воспитывают нас».

От польского Союза творческих работников театра и кино выступил режиссер Александр Форд.

«Мы приезжаем к вам, — сказал он, — не только как на праздник, но и как на дружескую творческую дискуссию для проверки нашего боевого оружия опытными советскими мастерами.

Значительная часть наших режиссеров, сценаристов, актеров, операторов — это дебютанты. Создавая вместе с ними нашу кинематографию, мы вынуждены быстро, на ходу решать многие вопросы: преодоление схематизма, упрощенчества, формализма. При этом ваше дружеское участие оказывает нам большую помощь».

С теплой речью обратилась к собравшимся киноактриса Люцина Винницкая, героиня фильма «Под фригийской звездой».

Фестиваль открылся показом нового польского художественного фильма — «Дороги жизни» («Целлюлоза»). Фильм рассказывает о панской Польше 30-х годов, о судьбе деревенского юноши Щенсного, показывает, как из забитого парня, еще не умеющего правильно оценивать события, вырастает сознательный революционер.

Артист Ю. Новак, дебютировавший в фильме, создал правдивый, запоминающийся образ. И несмотря на несколько замедленное развертывание событий, зрители с волнением следят за судьбой героя.

Режиссеру фильма удалось увлечь зрителя беспощадной правдой запечатленных событий. Порой кажется, что на экране не художественная инсценировка, а документальные кадры прошлого — фабричный двор, «городок» Козлово, построенный на песке из каких-то черепков и железок, напоминающий скорее разрушенные сараи, чем жилища людей.

Глубокая правда мысли и чувства, суровая сдержанность и скупость детали, отличает режиссерскую работу Ежи Кавалеровича в этом фильме.

Фильм «Под фригийской звездой» расскажет о дальнейшей судьбе Щенсного — сознательного, страстного борца за правду и справедливость. А рядом с ним — самоотверженная прекрасная девушка, роль которой исполняет Люцина Винницкая.

Коммунистическая партия помогает Щенсному стать зрелым революционером. Борьба на баррикадах сначала на родине, потом в Мадриде — таков был путь Щенсного за несколько лет до национального и социального освобождения Польши.

Сценарий этих двух фильмов написан по популярному роману Игоря Неверли «Воспоминания о фабрике «Целлюлоза». Оба фильма создал один творческий коллектив: авторы сценария И. Неверли и Е. Кава-

«Случай на Марienштате»

лерович, режиссер Е. Кавалерович, оператор Северин Крушинский, художник Роман Манн.

О строительстве новой жизни в Польше рассказывает второй новый польский фильм, показанный на фестивале,— веселая кинокомедия «Случай на Марienштате». Картина переносит зрителя в Варшаву и знакомит со строителями города. В новой Польше уже привыкли к тому, что на улице можно встретить женщину-шофера, женщину-милиционера, женщину-каменщика. Но есть еще люди, которые никак не могут смириться с этим. Таких «женоненавистников» и высмеивает фильм.

Молодая девушка Ганка приезжает из деревни с экскурсией в Варшаву. Возрожденный город покоряет ее своей красотой, бурно кипящей жизнью. Здесь она знакомится с красивым парнем Янеком Шарлинским, лучшим каменщиком Варшавы. И Ганка решает стать каменщиком. Много ей приходится преодолеть препятствий.

Но вот распутаны сложные комедийные ситуации, помирились поссорившиеся Ганка и Янек, и даже сам мастер Чепелевский, главный противник Ганкиных замыслов, вынужден признать свою неправоту.

Таков сюжет комедии. Фильм наполнен весельем, неоднократно вызывает искренний

«Случай на Марienштате»

«Дороги жизни»

смех в зале. Особенно смешны старый мастер (артист А. Миколаевский) и его друг, водопроводчик (артист Т. Кондрат)— основные комедийные персонажи в фильме.

Симпатии советского зрителя завоевала молодая актриса Лидия Корсак, играющая в фильме Ганку. Л. Корсак создает образ жизнерадостной, умной, веселой и настойчивой девушки. Удачен и ее партнер Т. Шмидт в роли молодого рабочего Янека Шарлинского.

Большой интерес вызвал на фестивале документальный фильм режиссера Л. Перского «Варшава». Фильм знакомит зрителя с 700-летней историей Варшавы, показывает расцвет и расширение города в XVIII веке, его замечательные исторические памятники, Варшаву XIX и XX веков.

...1939 год. Гитлеровские оккупанты захватили польскую столицу. По приказу Гитлера Варшава была разрушена до тла. Одни руины встретили варшавян, возвращающихся в свой родной город после его освобождения.

Один за другим возникают перед зрителями кадры восстановления Варшавы. Растут кварталы жилых домов, архитектурные ансамбли возрожденной польской столицы. Красавица Варшава встает из руин и пепла еще более прекрасной.

Но фильм «Варшава» не только фиксирует восстановление города. Он также показывает простого трудящегося человека, впервые в истории Польши взявшего судьбу страны в свои руки. Строитель новой Варшавы — вот главный герой фильма, и операторы запечатлели на экране замечательные образы хозяев новой жизни.

В дни фестиваля польские фильмы с большим успехом демонстрировались на всех экранах Москвы. «Дороги жизни», «Случай на Марienштате» и «Варшаву» просмотрело около миллиона москвичей.

Делегация деятелей польской кинематографии встречалась со зрителями в кинотеатрах «Ударник», «Форум», во Дворце культуры автозавода имени Сталина, в Доме культуры «Правды».

Достижениям киноискусства Польской Народной Республики были посвящены выставки в Московском Доме кино, кинотеатрах, дворцах культуры и клубах.

Заслуженный интерес вызвала выставка польского киноплаката, экспонированная в Московском Доме кино.

Польское изобразительное икусство известно своими достижениями в области прикладной графики. Значительное место здесь занимает киноплакат, к работе над которым привлечены видные художники. Польские киноплакаты отличаются большим разнообразием художественных форм и техники исполнения.

Выставка привлекла внимание московских художников.

На состоявшемся по окончании фестиваля обсуждении выставленных плакатов присутствовал член делегации польских мастеров киноискусства профессор художник Генрих Томашевский — член художествен-

«Дороги жизни»

ного совета Центрального управления кинематографии. Он познакомил присутствующих с организацией производства киноплакатов в Польше и изложил основные требования, предъявляемые к ним.

«Мы стремимся к тому, чтобы киноплакат не был изображением одного из кадров фильма, — сказал Томашевский, — он должен дать реалистический синтез содержания картины. Мы добиваемся, чтобы плакат вызывал интерес к фильму и, привлекая внимание, радовал бы глаз цветом, так как он выставляется на самой демократической выставке — на улице. Киноплакат должен украшать город».

Художник Рекламфильма Я. Руклевский подчеркнул общность требований, предъявляемых к киноплакату в Польше и Советском Союзе, и остановился на разборе экспонированных произведений. Киноплакат к фильму «На дне» дает обобщенный образ произведения Горького; «Ревизор» — броский, скупой символ самоуправства городничего, «Н. В. Гоголь» — похож на лаконичные рисунки, которые делал на полях своих рукописей сам Гоголь; «Нахлебник» — несколько условный, но доходчивый по содержанию. К неудачным Руклевский отнес плакаты к фильмам «Верные друзья», «Егор Булычов и другие».

Самобытность и оригинальность каждого выставленного плаката отметил художник Б. Зеленский. Он остановился на разнообразии шрифтов и их расположении. Интересно размещен шрифт в веере («Тóска»), в «Погоне» он расположен так, что как бы увеличивает скорость движения лошади; в плакате к документальному фильму «Убирайтесь домой!» повторяет надпись на стене. По-разному набранный, расположенный в разных местах, шрифт по-разному звучит в каждом плакате.

Художник М. Хейфиц отмечает плакаты к итальянским картинам, в которых наблюдается почти точное совпадение языка фильма и языка плаката. Плакаты «У стен Малапаги», «Рим в одиннадцать часов» не только передают содержание, тревожное настроение, но и подчеркивают стилевые особенности режиссеров этих кинопроизведений. Плакаты «Слуга двух господ», «Христофор Колумб» удачно сделаны в стиле древних гравюр. М. Хейфиц выделил работы художника Вольдемара Свежего: «Мастера сцены», «Два гроша надежды», «Палома». Абстрактные композиции плаката «Мои университеты» он считает неприемлемыми.

В заключительном слове Г. Томашевский согласился с критикой отдельных произведений и ответил на вопросы.

Фестиваль кинофильмов Польской Народной Республики в СССР прошел в атмосфере дружбы. Сотни тысяч зрителей Москвы, Ленинграда, Киева, Минска познакомились с новыми героями демократической Польши.

Фестиваль послужит делу взаимного обогащения киноискусства Польши и Советского Союза.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «БЕЛОРУСЬФИЛЬМ»

●

«Кто смеется последним», сатирическая комедия, 10 ч.

Автор сценария Кондрат Крапива; постановщик В. Корш-Саблин; главный оператор А. Гинцбург; художники: Е. Ганкин, А. Григорьянц; композитор Д. Каминский; звукооператор В. Демкин.

В ролях: Горлохватский, директор института — Л. Рахленко; Туляга, научный сотрудник — Г. Глебов; Черноус, профессор — В. Владомирский; Вера, научный сотрудник — Л. Дроздова; Левanович, секретарь парторганизации — И. Шатилло; Зелкин, научный сотрудник — Б. Платонов; Зина Зелкина, секретарь — З. Броварская; Анна Павловна Горлохватская — Л. Шинко; тетя Катя, уборщица — Л. Ржецкая; Никифор, дворник — Г. Григонис; Аникеев, профессор — П. Молчанов; машинистка — Т. Алексеева, редактор — Э. Шапко; Тамара — Г. Роксанова; соседка — А. Шах-Парон; неизвестный — Б. Ямпольский.

ТБИЛИССКАЯ КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

●

«Государственный ансамбль народного танца Грузии», 2 ч., цветной.

Автор сценария Давид Гачечиладзе; режиссеры: Тенгис Абуладзе, Реваз Чхеидзе; оператор Феликс Высоцкий; композитор Арчил Кереселидзе; художник Михаил Гоциридзе; звукооператор Ростислав Лапинский. Художественные руководители ансамбля и постановщики танцев Нино Рамишвили и Илико Сухишвили.

В танцах участвуют заслуженные артисты республики: М. Мхеидзе, И. Такаишвили, В. Каландадзе, И. Мерабишвили, Г. Сурвиладзе, Е. Купрадзе и другие

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

●

Соломенный бычок», 1 ч., цветной.

Автор сценария. И. Филимонов; режиссеры: О. Ходатаева, А. Аристов; художник-постановщик А. Аристов; оператор Н. Соколова; композитор Н. Будашкин; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Ф. Епифанова, Р. Давыдов, Л. Резцова, Р. Качанов, Е. Хлудова, И. Подгорский, В. Лихачев, В. Рябчиков, Б. Бутаков, Б. Чани, В. Арбеков; художники-декораторы: В. Валерианова, И. Троянова, О. Гемерлинг, Б. Роджеро, И. Прокофьева.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО (ДУБЛЯЖ)

●

«Дороги жизни» (по роману Игоря Неверли «Воспоминания о фабрике «Целлюлоза»), 11 ч. Производство киностудии художественных фильмов в Лодзи, Польша.

Авторы сценария: Игорь Неверли, Ежи Кавалерович; режиссер Ежи Кавалерович; оператор Северин Крушинский; художник Роман Манн; композитор Генрих Чиж; звукооператор Тадеуш Альтман. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В главных ролях: Щенсный—Юзеф Новак (дублирует В. Авдюшко); его отец — Станислав Мильский (дублирует А. Сашин-Никольский); Марусик — Войцех Пилярский (дублирует С. Матвеев); Корбаль — Збигнев Сковроньский (дублирует Л. Погорелов); Червячек—Станислав Мильский (дублирует А. Кубацкий); Зося — Тереса Шмигелювна (дублирует Н. Никитина); Незнакомка — Янина Шидловска (дублирует И. Карташова); Вэронка — Галина Пшибыльска (дублирует Н. Шатерникова); Шамотульска — Ганна Белицка (дублирует М. Гаврилова).

●

«Драконов ус» (по произведению Лао Шэ «Лунсюйгоу»), 9 ч. Производство Пекинской киностудии.

Автор сценария Цзяо Цзюй-инь; режиссер Си Цюнь; оператор Гао Хунтао; композиторы: Су Мин, Чжу Цзян-эр. Режиссер дубляжа Т. Лиознова, звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: старик Чжао — Чжэн Жун (дублирует В. Соловьев); начальник района — Ши Куань (дублирует С. Курилов); Чэн Бао-тин (Фэн Цза) — Юй Ши-чжи (дублирует К. Тыртов); Нянцза, его жена — Юй Лань (дублирует Е. Тэн); Дин Сы — Чжан Фа (дублирует Е. Весник), Сы Сао, его жена — Е. Цзы (дублирует З. Воркуль); их дети: Нюцза — Чень Ши-вэнь (дублирует Л. Князева), Эр Гэцза — Ню Бэнъ (дублирует Р. Быков); бабушка Ван — Ли Пинь (дублирует М. Яроцкая); Эр Чунь — Лю Цзе (дублирует З. Земнухова).

●

«Отрубим лапы дьяволу», 9 ч. Производство Шанхайской киностудии.

Автор сценария Чжао Мин; режиссер Шэнь Фу; оператор Яо Ши-цюэнь; композитор Чэнь Гэ-синь. Режиссер

дубляжа Б. Каневский; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

В главных ролях: Чжоу Чан-мин — Тао Цзинь (дублирует М. Бернес); Дун, директор завода — Лин Чжихао (дублирует Е. Матвеев); Чжан — Чжан Ф-а (дублирует Г. Иванов); Бай Бин-чжун — Хань Фэй (дублирует В. Трошин); Фан Кай — Гао Чжэн (дублирует Ю. Любимов); Ли Хао-и, владелец лавки — Фэн Ци (дублирует М. Глузский); епископ — Юй Фэй (дублирует Р. Плятт).

●

«Срочное письмо» (по рассказу Хуа Шань «Письмо с петушиными перьями»), 8 ч. Производство Шанхайской киностудии.

Автор сценария Чжан-Цзунь-сян; режиссер Ши Хуэй; оператор Ло Цун-чжоу; композитор Хуан И-цзюнь; художник Вей Те-чен; звукооператор Хуан Ли-цзя. Режиссер дубляжа Д. Васысь; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Хай Ва—Цай Юань-юань (дублирует Толя Крылов); Чао, его отец — Шу Ши (дублирует П. Волков); товарищи Хай Ва: Ку Ню — Ма Ли (дублирует Оля Крылова), Гоу Ва — Цай Ань-ань (дублирует Валерий Сухов); командир роты Чан Цзян-жуй (дублирует В. Кенигсон); «Кошачий глаз» — Чжоу Бо-сюнь (дублирует Е. Весник); лейтенант Кухара — Тян Лун (дублирует В. Лепко); сержант Сато — Чжо Чжи-фын (дублирует В. Прохоров); «Кривой рот» Чан Чжи (дублирует С. Цейц); «Усатый» — Юй Мин-дэ (дублирует М. Глузский). Текст читает И. Карташова.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

●

«Шестнадцать дней в Советском Союзе», 5 ч.

Режиссер Ф. Киселев; операторы: А. Хавчин, А. Зенякин; автор текста Э. Марьямов.

О пребывании в СССР делегации английского парламента.

●

«Международные соревнования мотоциклистов», 2 ч.

Режиссер З. Тулубьева; операторы: И. Беляков, К. Вихирев, А. Зенякин, М. Силенко, Д. Рымарев, М. Оцеп, М. Измайлова, К. Писанко, О. Сугинт, В. Скоробогатова; автор текста В. Викторов.

О происходивших в Москве международных соревнованиях по мотоспорту.

●

«На XII Всемирных студенческих играх», 4 ч.

Монтаж режиссера Б. Вейланда; операторы советской и венгерской кинохроники: Л. Котляренко, Д. Цабирка, В. Тэрэк, Д. Буза; автор текста И. Прок.

О спортивных соревнованиях на XII Всемирных студенческих играх в Будапеште в 1954 году.

●

«Два матча», 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы М. Ошурков, В. Мищенко, С. Коган, И. Бессарабов, А. Крылов, С. Семенов, В. Фроленко, В. Цитрон, А. Сологубов.

О товарищеских встречах по футболу между сборными командами Москвы и Болгарии, Москвы и Варшавы.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

●

«Молодые художники», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Гурвич; режиссер П. Паллей; оператор К. Станкевич.

Киноочерк об учениках ленинградских художественных учебных заведений, создающих новые образцы разнообразных тканей, мебели и других изделий широкого потребления.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

●

«Наступление на целину», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Попов, Л. Антонов; режиссер-постановщик Л. Антонов; режиссеры: В. Бугаев, Д. Вятич-Бережных, Н. Курихин; операторы: М. Беркович, П. Зотов, Л. Дмитриев; композитор Н. Крюков; консультанты: И. Смирнов, А. Шибанов.

О народнохозяйственном значении плана освоения целинных и залежных земель и о первых успехах в его осуществлении.

●

«У Полярного круга», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Долгушин, Н. Тихонов; режиссер Н. Тихонов; операторы: Э. Эзов, А. Зильберник; композитор Н. Иванов-Радкевич.

О природе, народном хозяйстве и культурном развитии Северного Урала.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

●

«Новости дня», № 61.

Монтаж режиссера М. Семеновой; главный редактор В. Осьминин; операторы: С. Гусев, В. Киселев, Б. Макасеев, И. Запорожский, О. Лебедев, В. Штатланд, Н. Соловьев, В. Еремеев, Г. Санамян, В. Скоробогатова.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным послом Турецкой Республики.
2. Столетие героической обороны Севастополя.
3. На дрейфующей станции «СП-4».
4. Изготовление железобетонных опор.
5. Санитарная авиация в Армении.
6. Выставка дипломных работ студентов художественных вузов.
7. Наводнение в Индии.

●

«Новости дня», № 62.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой; главный редактор В. Осьминин; операторы: М. Ошурков, Р. Халушаков, И. Герштейн, О. Арцеулов, Ю. Егоров, А. Савин, Д. Мамедов, Л. Котляренко.

Сюжеты:

1. Вручение правительственных наград работникам МИД СССР.

2. Орошение новых земель Чуйской долины.

3. Посылки на целину.

4. Поиски новых месторождений нефти.

5. Вступление частей Вьетнамской Народной армии в Ханой.

6. Третий международный конкурс одежды.

7. Открытие сезона в Московском цирке.

●

«Новости дня», № 63.

Монтаж режиссера О. Кутузовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Воронцов, С. Гусев, Б. Макасеев, М. Ошурков, А. Хавчин, Р. Халушаков, А. Щекутьев, В. Гайлис, Г. Индриксон, В. Сасс, Р. Вилесова, Л. Максимов, О. Арцеулов, В. Котов, Хан Де-Вен.

Сюжеты:

1. Торжественное заседание в Москве, в Большом театре, посвященное 37-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

2. Моряки «Тарту».

3. 80-летие академика А. А. Скочинского.

4. Передовой автоотряд.

5. В детском саду комбината Трехгорной мануфактуры.

6. Массовый митинг в Праге.

7. Выступление Государственного ансамбля танца Союза ССР в Пекине.

●

«37-й Октябрь», 2 ч., цветной.

Специальный выпуск киножурнала «Новости дня» о праздновании в Москве 37-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции.

●

«Новости дня», № 64.

Монтаж режиссера Л. Варламова; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Воронцов, И. Михеев, Б. Шер, А. Зенякин, В. Мищенко, А. Щекутьев, С. Медынский, Г. Егоров, Н. Симонян, Л. Котляренко, В. Ходяков.

1. Писатели у железнодорожников.

2. Выступление А. А. Фадеева перед зрителями «Новостей дня».

3. Китайские рабочие на производственной практике в СССР.

4. На Крайнем Севере.

5. Передовые хлопкоробы.

6. Заготовка древесины ценных пород.

7. Международная встреча по хоккею.

8. Вручение наград солдатам и офицерам Советской Армии.

9. Праздник урожая в венгерской деревне.

●

«Советский спорт», № 11.

Режиссер Г. Бобров; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. На дрейфующей льдине (операторы: Н. Соловьев, Е. Лозовский).

2. СССР — Египет. Международная встреча борцов (операторы: П. Касаткин, А. Кричевский).

3. На кубок СССР по футболу (операторы: И. Бессарабов, Ю. Леонгардт, М. Ошурков, К. Пискарев, В. Фроленко).

4. Два мировых рекорда Владимира Куца (оператор А. Максимов).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

●

«Наука и техника», № 1, 1955 г.

Режиссер выпуска К. Когтев.

Сюжеты:

1. Загадка исчезнувших островов (режиссер Т. Вульфович; оператор М. Рафиков).

2. Конденсаторная сварка (режиссер А. Бабаян; оператор Н. Наумов).

3. Микроэлементы (режиссер И. Чистякова; оператор М. Якович).

4. Потребителям — живую рыбу (режиссер А. Клевайчук; оператор А. Казнин)

●

«Новости сельского хозяйства», № 12, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска С. Райтбурт.

Режиссеры: Н. Агапова, Н. Белов, Д. Вятич-Бережных, А. Ушаков; операторы: Г. Гулидова, П. Зотов, Э. Ольшевская, Э. Эзов.

Весь выпуск журнала посвящен опыту передовых колхозов и совхозов Московской области в создании прочной кормовой базы для животноводства.

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Оформление художника М. М. Милославского

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва, Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33. А00316. Сдано в производство 16/XI 1954 г. Подписано к печати 27/I 1955 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 8 (условных листов 11,65). Учетно-издательских листов 13,057. Тираж 13.800 экз. Заказ № 2829.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Пушкинская площадь, 5.

40

24 ОСВ 1955

2550 пр

10 руб.